Leandro A. Cuellar (Comp.)

# El cine en tiempos de angustia

Ensayos, reflexiones y críticas

Autores
Lautaro Colautti
Leandro A. Cuellar
Milagros Garciarena
Juan Velis

Segunda Edición.
Ampliada y corregida

Cine y filosofía

Cuellar, Leandro Abel
El cine en tiempos de angustia : ensayos, reflexiones y críticas / Leandro Abel Cuellar. - 2a ed. - Garin : Leandro Abel Cuellar , 2023.
Libro digital, EPUB

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-631-00-0210-1

1. Ensayo. 2. Cine. 3. Filosofía del Arte. I. Título.
CDD 778.5

Diseño de cubierta: Ángeles Paladini
Fotografía perteneciente al filme *La doble vida de Verónica*
Diseño de interior: María Agustina Castellano

2023, Leandro A. Cuellar (Comp.)

Buenos Aires, Argentina

# Índice

Prefacio ..... 7

## I: Ensayos inspirados

***Synecdoche, New York*** (2008): Relecturas psicoanalíticas ..... 10

Una extraviada reflexión a propósito del amor. Sobre ***Decálogo VI***: "No cometerás actos impuros" de Krzysztof Kieślowski ..... 19

Ética y estética en Pasolini: ***Teorema*** ..... 34

Macbeth (2015) de Justin Kurzel, una reescritura del texto clásico ... 39

Los cuerpos y la memoria según la mirada foucaultiana sobre el cine ..... 49

El cuento "Parece una tontería" de R. Carver desde ***La hospitalidad*** de Derrida y Dufourmantelle.

Una consideración antropológico-filosófica ..... 72

El kitsch en lo melodramas de Douglas Sirk y un planteamiento estético-ético ..... 89

Una historia sobre la traición: ***Sed de mal***. ..... 97

## II: Una pizca de filosofía

***Tiempos Modernos*** (1936) a la luz del primer manuscrito marxiano de 1844 y la teoría crítica de Herbert Marcuse ..... 103

Nietzsche y el cine: el sentido de la correcta divulgación ..... 114

Entre lo sagrado y lo profano. Una mirada al documental ***El Botón de Nácar*** ..... 123

Un análisis de las pulsiones, pasiones y sufrimiento en ***Magnolia***, ***Love*** y ***Basada en hechos reales*** ..... 128

## III: Una colección de reseñas

***Empire of light*** o el sentimiento de nostalgia.....134
***Love me***, una serie sobre las pasiones humanas .....136
Educar el deseo. A propósito de ***El suplente*** .....138
¿Qué es la liturgia villera para César González? .....140
Epílogo.....142

*“El arte es para consolar a los que estan quebrantados por la vida”*

*Vincent Van Gogh*

# Prefacio

"Amour du cinéma" que se traduce al español como "Amor por el cine", es el nombre de una escuela de cine que hemos emprendido en un contexto sociocultural delicado en Argentina y el mundo, en donde debíamos afrontar la pandemia del Covid-19, en noviembre del 2020.

Los cursos de la escuela fueron virtuales. La sociedad se había acostumbrado a realizar cursos online. Hoy en día, parece algo trivial, pero, en aquel entonces, la educación debió acceder a la virtualidad: escuelas primarias, secundarias, las universidades, centros culturales, entre otros. Muchos profesores habituados a la presencialidad debieron hallar camino a la fuerza en esta nueva dinámica.

Por otra parte, debido a la situación económica de nuestro país hemos tenido que reducir el valor en ciertas ocasiones de nuestros cursos para seguir subsistiendo. Muchos centros de interés cultural han cerrado sus puertas. Por suerte, aunque por momentos quisimos desistir fue mayor el deseo de seguir. Además, tenemos la suerte de contar con alumnos de diferentes partes del mundo hispanoparlante como México, República Dominicana, España, entre otros y con argentinos radicados en países como Estados Unidos y Alemania. Sin ellos, y sin el público local que siempre continuó con nosotros, hubiera sido una tarea imposible.

Parece interesante notar que luego de haber concluido la pandemia hemos continuado realizando cursos virtuales y no nos detuvimos a pensar en la presencialidad. La sociedad argentina se acostumbró a las

plataformas virtuales, y por otro lado, los alumnos de países extranjeros, no podrían realizar nuestros cursos.

Ahora bien, el libro presentará al lector las mismas enseñanzas que hemos dictado en los cursos virtuales con diferentes profesores. No brindamos al lector una reproducción de las clases virtuales, es decir, lo que podría ser una transcripción, sino más bien se encontrará, en primer lugar, con ensayos inspirados sobre el trabajo emprendido y que ha sido materia de interés en nuestros seminarios y cursos. Además, de incluir secciones relativas reflexiones filosóficas y a críticas de filmes que creímos importante mencionar en nuestros cursos.

Para finalizar, creemos importante advertir que nuestro hilo conductor ha sido el concepto de angustia. La angustia ha construido tanto este libro como los cursos que hemos dictado. Nos ha sido difícil escapar de ella. Aún así creemos en el poder evidenciar que a pesar de ella hemos trabajado con el interés vivo de hacer que diversas personas utilicen el cine como herramienta crítica de reflexión. Esperamos haber logrado nuestro cometido.

14 de octubre de 2023

Ciudad de Garín, Leandro Abel Cuellar

# I: Ensayos inspirados

# *Synecdoche, New York* (2008): Relecturas psicoanalíticas[1]

Juan Velis

Procuremos embarcarnos en una de las obras más arduas y complejas de la escasa pero nutrida filmografía de Charlie Kaufman, aquel cineasta neoyorquino que supo impactar y ganarse su merecido reconocimiento en el ámbito hollywoodense. No hablaremos de su más reciente film (*Pienso en el final*), digno de ser revisitado y repensado con minuciosidad, sino de su ópera prima como director, que ya tiene unos cuantos años: *Synecdoche, New York* (2008).

Caden Cotard (Philip Seymour Hoffman) es un director teatral que, luego de ganar una beca, planea representar una obra utilizando una réplica de New York, de tamaño natural, dentro de un almacén. Poco a poco, se irá enfrentando con una serie de obstáculos de diversa índole: desde enfermedades y desórdenes motrices, hasta rupturas amorosas y conflictos intrafamiliares. A medida que la trama avanza, nos iremos introduciendo cada vez más en la interioridad problemática de este abrumado personaje.

## Una primera semejanza con la realidad

En films como *Synecdoche, New York*, el realizador norteamericano despliega una vez más sus complejísimos juegos simbólicos en torno a personajes inseguros e inestables, que se ubican a contramano de los estándares a los que —aún hoy en día— nos tiene acostumbrados el cine de Hollywood. Así y todo, no deja de ser una película estadounidense, situada —al menos la mayor parte de la acción— en uno de los Estados y las ciudades más importantes de su nación, y Kaufman también se vale de este rasgo para posicionar a sus personajes en un estado

1 Nota del compilador: Este fue el primer seminario de nuestra escuela con el nombre "Análisis de Synecdoche; New York a partir de la teoría de Sigmund Freud" dictado el 20 de diciembre de 2020. En los subsiguientes ensayos también los nombres difieren de los nombres de los cursos dictados en Amour du cinéma, pero mantienen la misma esencia de lo que se ha intentado transmitir a lo largo del tiempo.

de situación —o estado de vida— no tan precisamente definido. ¿Qué queremos decir con esto? Que el contexto geográfico-espacial (ciudad de New York) ya significa un conflicto de antemano, pero al mismo tiempo nos deja en claro una cosa: ningún personaje cinematográfico norteamericano que viva en New York puede ser de entrada un completo fracasado.

Tal vez este primer acercamiento llame la atención, pero resulta un rasgo no menor en esta película tan particular: Caden no es un pobre infeliz fracasado que vive con sus padres y no sabe qué hacer con su vida —por hacer alusión a un posible estereotipo yanqui de pobre tipo de clase media-baja devastado económica y anímicamente—. Caden podrá no tener una familia y una casa de ensueño, pero es un medianamente reconocido director de teatro en una de las ciudades más emblemáticas y exitosas en términos de espectáculo, arte y cultura en general —su esposa en el inicio del film, Adele (Catherine Keener), es por cierto artista plástica—.

Pongámoslo por lo tanto en los siguientes términos, intentando arriesgar una primera aproximación: Caden Cotard es un pobre infeliz fracasado porque quiere. Al menos esa es la idea que tiene la mayor parte de la gente que lo rodea (su entorno laboral que tanto lo respeta, los/as miembros del elenco de su flamante obra teatral, su familia —especialmente su mujer—, y sus colegas más cercanos —inclusive aquellas personas, como Hazel (Samantha Morton), que están secretamente enamoradas de él). Desde luego, es muy posible que esto no sea cierto: Caden Cotard es infeliz precisamente por su entorno, y no porque él así lo quiera. Es infeliz por el contexto y por la ciudad en donde vive, por su miedo y terror constante a la inminencia de la enfermedad y la muerte, por sus desórdenes internos y emocionales, propios tal vez de ese supuesto de vida agitada y caótica que viven los artistas, procurando encajar en determinados estándares tradicionales como el hecho de formar una familia convencional y ser un buen padre.

Los problemas y los conflictos, los verdaderos y reales desencadenantes de la infelicidad prevaleciente de Caden, pueden ser múltiples; pero retomemos entonces aquella primera afirmación —que será la propia e ineludible para todo ese marco social que lo rodea e, inclusive, para la percepción primera del espectador—: Caden Cotard es un pobre infeliz fracasado porque quiere, en una ciudad donde podría tenerlo todo —y de hecho, en cierto sentido, lo tiene—. Esta es nuestra primera conclusión porque representa, a la vez, la primera semejanza con la realidad: en la mayor parte de las ocasiones, la culpa es nuestra, el problema está en nuestra cabeza. Y aunque así no fuera inicialmente, nuestro entorno se encargará de convencernos y persuadirnos de ello.

## Lo siniestro y la angustia

Dicho todo esto, no nos queda más que zambullirnos en la psiquis desequilibrada de nuestro agobiado protagonista, interpretado magistralmente por el fallecido Seymour Hoffman. ¿Por qué es Caden Cotard castigado entonces, una vez que se ve envuelto en esa serie de karmas inconclusos, relacionados con la pérdida progresiva y constante de cada una de sus funciones motoras? Precisamente, tal vez sea por eso mismo: por su propio karma, que se lo genera él mismo. Un karma crucial que desemboca en angustia. La angustia representa el único sentimiento —o la única emoción— realmente verdadera e inevitable para Freud, el maestro del psicoanálisis.

¿Y qué es la angustia —eso que siente tan intrínsecamente nuestro ensimismado protagonista—? La acumulación de pesar, de agobio, de terrores ocultos y de traumas, de miedos inconclusos y de pulsiones ilícitas, deseos compulsivos y concupiscencias, prohibitivos, privativos, libidinosos; todo eso junto. La angustia es la sobrecarga reprimida y contenida de dolores inconmensurables, indecibles y perdurables, que no pueden salir a la luz, simplemente porque la sociedad o el marco contextual lo restringen y obstaculizan, y/o porque la conciencia moral que es inherente a la personalidad humana —y a su aparato psíquico— no nos permite exteriorizarlos. Pero todo eso, en algún condenado

momento, deberá explotar: una presión íntima resguardando horrores brumosos que, de liberarse, generarían repeticiones turbulentas e indeseadas; repeticiones siniestras diría Freud.

La angustia puede ser un familiar cercano, próximo; la angustia es también un dejo emocional, un afecto reprimido transformado en pesar. Una acumulación de emoción que no puede ser liberada, por estar siendo reprimida y tensionada por la conciencia y toda su serie de normas y de convenciones —fruto de nuestra convivencia en un marco socio-cultural determinado—.

Todos estos aspectos relacionados a la noción de lo siniestro los detalla con claridad y riqueza de análisis Sigmund Freud en *Lo ominoso* (1919), pero vale la pena intentar acercarnos a este tipo de definiciones —la noción de angustia, por ejemplo—. Puesto que la película de Kaufman se sitúa dentro de esos horizontes, porque la cabeza consternada de Caden Cotard gira en torno a este tipo de planteamientos psicoanalíticos y porque son, al fin y al cabo, las verdades que lo condenan.

Digamos, entonces, en línea con estas últimas aproximaciones al terreno del psicoanálisis y de lo siniestro en términos freudianos, que el personaje encarnado por Seymour Hoffman vendría a representar —en cierta manera— a aquella especie de doble moral que bien define Freud en su ensayo. El frustrado Caden Cotard tiene la habilidad y el oficio de ser un director de teatro, en su profusa angustia, incapaz de liberar de una vez por todas ese dolor —al menos hasta que llegue el inminente momento de la muerte, porque convengamos que no cuenta con la mejor terapeuta de New York—, que busca y encuentra lo que para él será la mejor alternativa ante este conflicto interno: idear y crear réplicas, idear y crear dobles.

La concepción de doble según Freud surge a partir de la disociación que sufre el ser humano ante el temor de la muerte. Cita él mismo en su texto: “ese enérgico mentís a la omnipotencia de la muerte. El doble como un asegurador de la supervivencia que se convierte en un siniestro mensajero de la muerte” (O. Rank). Es decir: uno/a abandona

la vida, empieza a dejar atrás el mundo terrenal, y entran en juego las funciones del doble como supervivencia siniestra y tenebrosa. Caden Cotard se atreve a jugar con esto en su puesta en escena, en su inaudito y novedoso despliegue teatral. Pero antes, procuremos ahondar un poco más en esta concepción de los dobles.

## Un doble físico, un doble moral

La instancia del doble moral que define Freud se identifica, como ya adelantamos, dentro de la constitución de la consciencia. Esta misma, una vez llegada la muerte, se despega del cuerpo, se eleva, y desde arriba, desde aquella dimensión suprema, comienza a observar al Yo. El hombre/mujer empieza a ser observado y juzgado por su conciencia; en cierto sentido: como lo fue durante toda la vida, pero ahora de un modo representativa y simbólicamente aislado. En la consciencia encontramos encarnada la entidad psíquica del Superyó: el costado moral, contenedor de los valores éticos, regido por las normas que imperan en la sociedad, que nos hacen sentir —o no— aceptados y respetados en determinado marco socio-histórico.

Ahora bien, siguiendo los planteamientos del padre del psicoanálisis, también coexiste un doble físico, identificado dentro del famoso concepto del alma: el cuerpo muere, se destruye, pero el alma se traslada hacia algo más allá, hacia una instancia superior, a una trascendencia que busca superar a la muerte y que no se verá comprendida por el costado moral de la conciencia, sino que desatará otro tipo de represiones y pulsiones yoicas. Desde luego, se trata de un concepto psicoanalítico y antropológico, donde se proyecta una suerte de mecanismo de autodefensa y seguridad ante la inminencia irrevocable de la muerte. En este doble, el Yo se ve tentado por los deseos ilícitos y las pulsiones inmorales del Ello —la instancia psíquica más íntima, propia de los deseos impúdicos que buscan satisfacer las necesidades primitivas y básicas para llegar al placer libidinoso—, y revela aquellos terrores, traumas y deseos más primitivos del individuo.

Es en estas circunstancias que se produce el desdoblamiento, y por ello podemos hablar de una suerte de doble físico que permanece en forma de alma, y un doble moral que lo observa a la distancia. Vale aclarar, a esta altura, que estamos planteando una somera síntesis, insuficiente, que tan sólo sirve para profundizar un poco más en el universo introspectivo que plantea la película en cuestión.

¿Qué podemos decir de esto en función de Synecdoche, New York? Podemos comprender que lo que se nos muestra en el film de Kaufman es la representación, extremada y exacerbada —inclusive absurda y humorística— de esta compleja encarnación disociativa del doble moral (el Superyó, el costado restrictivo y normativo de la conciencia humana) y el doble físico (esta suerte de alma, que una vez liberada desatará sus terrores y repeticiones ocultas, censuradas). Esta disociación será inevitablemente mortal para nuestro protagonista: Caden Cotard —el verdadero— se propondrá a mirar desde afuera pero sólo para seguir sufriendo y agonizando en silencio —o no tanto—. Se propondrá personificar ese doble moral, que dictamina y asevera, en su rol de autoridad normalizadora y moralista, ética y aceptada, respetada. Observará desde afuera en su despliegue teatral, como director y como creador —casi como Dios— pero se enfrentará a su Yo aún terrenal con el que convive: un Yo angustioso, reprimido por la conciencia que, poco a poco, se irá liberando y desterrando.

De más está decir que este juego de disociaciones inconclusas será confuso, denso y abrumador: por momentos no podremos distinguirlos, no podremos definir con claridad quién es quién, o quién es cuándo. Caden Cotard le dirá a Claire (Michelle Williams), en aquel entonces miembro de su elenco, impulsado por el deseo liberado y hasta entonces prohibitivo de su Ello, de su doble más primitivo: “tengo que cogerte, debo hacerlo” (I have to fuck you, I have to...), pero estará siendo observado atentamente por Sammy (Tom Noonan) —aquel sujeto inquietante y misterioso que luego interpretará al propio Cotard, y que durante la primera mitad del film encarna a esa figura del doble moral que observa, reprime y juzga desde afuera—.

Más tarde, mientras Caden sigue inmerso —preso de su inseguridad— en ese juego de extraña superioridad y omnipotencia posicionada en su doble moral, se nos sugiere la verdad —aunque nada es del todo certero—: ni siquiera está esclarecida su identidad. Porque hace su aparición el personaje definitivo: Ellen (Dianne Wiest), aquella mujer que también será su doble y su réplica en esa puesta en escena, y que acaso terminará siendo mucho más real que el mismo Cotard. Esa mujer lo reemplazará y, en cierta forma, él la reemplazará a ella.

## Preguntas finales

Por lo tanto, caben los interrogantes finales: ¿Caden Cotard es finalmente una mujer? ¿Se trataba de una proyección, de una representación depositada por su verdadera identidad —la de Ellen, esa mujer final— en la transfiguración —o transpersonificación— de un pobre hombre frustrado en la sinecdótica New York? ¿Por qué entonces esa proyección? ¿Por qué acaso ese socavamiento doloroso y brumoso en la contención de angustia por parte del pobre Cotard? ¿Acaso son los traumas que, en determinado momento —sino el de la muerte—, salen a la luz? ¿Es acaso Ellen, finalmente, el doble moral que observa a ese Yo terrenal reprimido, cargado de pesar? ¿O se trata simplemente del desatamiento y la consecuente liberación final de ese Yo terrenal, el doble físico, dominado por el Ello y sus pulsiones ilícitas y angustiosas, que pierden finalmente la represión que las tensionaba y estallan en ese caos interno, que es la representación retórica de esa New York teatralizada?

Lo cierto es que, hacia el final, descubrimos que Caden Cotard es preso de sí mismo, porque esa voz interna y a la vez ajena y condenatoria se lo ordena: ahora muere. Y ya no hay vuelta atrás, porque la película concluye y porque esas repeticiones turbulentas y traumáticas ya fueron evidenciadas. Los planteamientos teóricos, ambiciosos, de Sigmund Freud generan este tipo de reflexiones, sin dudas. Tampoco hay dudas de que Charlie Kaufman no pretende dejarnos las cosas claras: nos quiere forzar a la cavilación introspectiva, a entender que la psiquis y la mente humana son eminentemente complejas y hasta incomprensibles,

y que absolutamente nada debe darse por sentado. Es una película que pone sobre la mesa la pregunta por la identidad, planteando precisamente una crisis identitaria a través de un personaje atormentado en su interioridad. Una película que no proponga, al menos implícitamente, una pregunta por la identidad —del orden de "¿qué soy? ¿quién soy? ¿qué o quién estoy siendo mientras asisto a este objeto artístico cinematográfico?"— es una película que evidentemente no está funcionando del todo.

Ratificamos entonces: absolutamente nada debe darse por sentado; y mucho menos ese tipo de cine que —insistimos, aún hoy en día— catalogamos como hollywoodense, como cine clásico, como repetitivo, como hegemónico y como irreversible. Sin dudas en muchos casos lo es, pero no contará con ese privilegio este abrumado cineasta al que hacemos referencia en esta enrevesada nota.

Fotografía del actor Philip Seymour Hoffmann †

## Bibliografía


- Freud, S.: Lo Ominoso (1919). *Obras completas*, Volumen XVII, Amorrortu, Buenos Aires, 1988.

# Una extraviada reflexión a propósito del amor. Sobre *Decálogo VI*: "No cometerás actos impuros" de Krzysztof Kieślowski

Juan Velis

Convengamos que el verdadero significado en torno a la concepción del amor sigue siendo un apasionante misterio, o acaso no podríamos aceptar que existe una única y concertada definición para denominarlo. Con el advenimiento de la posmodernidad (¿y de la posposmodernidad?), los límites -y acuerdos- sobre la idea del amor se tornan híbridos y difíciles de fijar.

Hacia fines de los años 80, cuando la sociedad aún no conocía nada acerca del fulgor virtual que trajeron consigo las redes sociales y la revolución informática, prevalecían otras formas de voyeurismo. Krzysztof Kieślowski (director y co-guionista junto a Krzysztof Piesiewicz), en la sexta entrega de su célebre obra Decálogo, nos expone una de esas posibles miradas, sino la más reconocida y revisitada a lo largo de la historia del cine: un joven introvertido e inseguro espía a una mujer mayor desde la ventana de su dormitorio, a través de un preciado catalejo robado. La obsesión del joven, que en primera instancia puede resultar inocente, ingenua, casi instintiva para un muchacho de su edad, se va tornando problemática y extremada.

## El sojuzgamiento moral inherente. Relecturas éticas de una sólida moral

Dentro de ese muchacho, llamado Tomek (Olaf Lubaszenko), se impone la necesidad de llevar al extremo la ambición por ver a esa figura en el departamento de enfrente, de manera constante, y esto lo lleva a cometer ciertos actos que concuerdan con una primera lectura, inicial, del mandamiento que Kieślowski invoca para esta representación: "no cometerás actos impuros". Cabe aclarar que nos estamos encuadrando en la fórmula catequética ofrecida por el Compendio del Catecismo

de la Iglesia católica, y no la formulación básica traducida como "no cometerás adulterio", puesto que resulta evidentemente menos atinada para este caso.

Pero no todo es tan simple, puesto que se nos presentan los interrogantes: ¿acaso esos comportamientos del joven circunscriben una forma de manifestación propia del amor? ¿Es aquello realmente amor? ¿son simples consecuencias de ese afecto desmedido? ¿O se trata más bien de una obsesión compulsiva propia de un pobre joven desequilibrado psíquica y emocionalmente, por diversos motivos? Y si así fuese, ¿cuáles podrían ser esos motivos?

Sin lugar a dudas, uno de ellos puede recaer en la figura de la madre castradora, con la que Tomek convive en su departamento (Stefania Iwinska). Decimos "castradora" en términos freudianos: sabemos -intuimos y luego ratificamos- que esa figura materna que cuida de Tomek y lo cría como a un hijo, es en verdad la madre de su amigo, que ha partido hacia la guerra. Nuestro protagonista es huérfano desde la niñez. La caracterización un tanto grotesca y caricaturizada de este recurrente personaje, nos muestra a una madre empecinada en su cuidado obsesivo por advertir a Tomek de la perversión inherente al mundo social que lo rodea (habla explícitamente de lo que -según ella- buscan hacer las mujeres adultas con chicos inexpertos como él). Inferimos entonces que su presencia puede llegar a ser una clara evidencia de los desequilibrios internos del joven.

Ahora bien, lo singular es que la mirada alerta y permanente de Tomek en su voyeurismo de vigilancia no hace más que representar a la entidad psíquica superyoica, identificable en el sojuzgamiento permanente de los comportamientos humanos y de las restricciones a las que nuestras pulsiones más impuras deben ser sometidas constantemente. Nos regimos por códigos morales preimpuestos que nosotros mismos legitimamos en nuestra sombría cotidianidad mecanizada, en nuestro día a día, en nuestras corrientes interrelaciones socioculturales. De eso mismo se alimenta el Superyó, psicoanalíticamente hablando.

Absolutamente todos los relatos que edifica Kieślowski en su compendio de relecturas de los mandamientos judeo-cristianos giran en torno a este referido eje conceptual: una profusa reflexión acerca de las normas éticas y de los juicios morales, y de cómo entran en tensión estos supuestos paradigmas preestablecidos sobre lo que se debe o no hacer -lo que es el bien y lo que es el mal, lo que es correcto o incorrecto– en un marco social determinado. Pero la apuesta de Kieślowski va aún más allá: plantea el debate moral en medio de tensiones que nacen de conflictos y problemáticas crudamente humanas, casi cotidianas. No hay grandes explosiones en sus relatos, porque la alta complejidad de la mente humana ya representa una explosión en sí misma.

Como decíamos: Tomek, a través de su mirada crucial, de su irrupción entrometida y desmedida al universo interno de su añorada vecina Magda (Grazyna Szapolowska), está estableciendo ese juicio moral y está condenando, de manera indirecta, los supuestos actos impuros que ella también lleva a cabo.

## La idealización y el descreimiento

Por consiguiente, reafirmamos: subyace en Tomek una tensión latente entre sus impulsos más instintivos e inmorales que se ven confrontados por la visión normalizadora, restrictiva y condenatoria propia del Superyó, encarnado en la conciencia moral que prohíbe, reprime y culpabiliza. El joven cree estar completamente liberado al amar (y, por tanto, eximido de culpas al cometer esa serie de actos extremos y reprobables, como falsificar giros postales, llamar al gasista y hurtar un catalejo); pero no lo está realmente: vive encapsulado en esos límites preimpuestos de manera inconsciente, en esa vigilia constante, en ese control implícito permanente.

El deseo por observarla, por ultrajar su ámbito íntimo y privativo, por atravesar lo impío (cual si se tratara de la dinámica de una arquitectura panóptica, en términos de Foucault) es lo que genera el autoengaño en Tomek: cree estar amándola, pero sólo disfruta controlándola.

Principalmente cuando el propio joven advierte, para sus adentros, que su costado más perverso (aquél que responde a necesidades masturbatorias y estrictamente sexuales) cesa en su funcionamiento, y comienza a interesarse únicamente en la observación y la vigilancia, sin ningún otro propósito puntual.

Cuando llega el momento en que esa barrera se transgrede, una vez que Magda pone en marcha su juego de jerarquías de poder y acaba humillando al joven inexperto; Tomek sobrepasa los límites superyoicos y se ve obligado a enfrentar las inexorables consecuencias que acarrea el hecho de alcanzar finalmente su objeto de deseo: el deseo idolatrado se corrompe, y la idealización de ese falso-supuesto amor se hace añicos. Nunca hubo amor allí, o tal vez sólo una fragmentación ilusoria, restringida por el acto de mirar y controlar, regida por el deseo impúdico pero en conflicto permanente con esa mirada sesgada, juzgadora y condenatoria.

Magda no se engaña -porque no confía en que la emoción ingenua del joven sea un cariño verdadero-, pero sí se arrepiente: derrumbada en su descreimiento obsesivo respecto a la idea del amor, se hunde en la soledad más plena. A esta realidad vive ya acostumbrada y, en cierto sentido, resignada. Sus estrategias para encubrir y solapar ese abominable sentimiento de soledad son las más obvias y simplistas: conformarse con la intermitente compañía sexual de sus amantes.

Con Tomek, ella encuentra un refugio para su soledad. Posiblemente, como afirmamos, ella sepa muy bien que aquello no es amor, que se trata tan sólo de un furioso deseo inconcluso, pero ¿acaso no buscaban ambos lo mismo, al fin y al cabo: una salida, un refugio, una solución a su inmensa soledad? ¿Qué otra cosa buscaba Tomek cuando, ya avergonzado y abandonado a su suerte, la invita a Magda a tomar un café? Esa ínfima acción representa el pasaje de una mirada que condena y vigila (bajo el resguardo de un deseo impuro) a un momento de sinceramiento y de franqueza. Tomek parece querer decir, con otras palabras: “no sé si la amo, pero aceptémoslo: estamos solos. Vamos a tomar algo”. No obstante, Magda pone en marcha su estrategia obstinada en

contra del amor y sus posibles formas de manifestarse, humilla al joven y allí recae su responsabilidad.

La idealización del joven por la mujer mayor se derrumba, así como su deseo inmoral, y por consiguiente deja de espiarla. Esa última declaración terminante, "ya no la espío más", tal vez quiera significar otra cosa. Probablemente quiera significar un deseo mucho más honesto y verdadero, sin restricciones morales ni prohibitivas, de aprender a amarla realmente. De caer en la cuenta de que observar sus comportamientos desde la mirada audaz de una ventana como instancia superior no es acaso el mejor modo de amar, como tampoco lo es un instante de fervor hormonal que desemboca en la más fugaz frustración sexual; sino que lo verdadero está en aquél momento en el que se deja de estar solo. Cuando finalmente se pierde la soledad.

Porque en definitiva, el amor se construye en conjunto, no se concreta con la idealización de una persona cual si se tratara de un acto de obsesión compulsiva. Ya lo señalaba Slavoj Žižek (2017), a propósito de esta magistral pieza de Kieślowski, afirmando que lo que prevalece es la necesidad de amar para intentar dejar atrás esa insostenible sensación de soledad.

## La irreversibilidad del juicio moral

Esta es, a fin de cuentas, la proposición introspectiva de Kieślowski: lo que se pone en jaque son los juicios morales que se suponen irreversibles y paradigmáticos, imperturbables, para ofrecer una relectura a través de una revisión ética de esos mismos postulados. Porque también, debemos asumir, se nos enseña que está bien espiar (vigilar, controlar y castigar) a alguien cuando se lo ama, cuando se lo desea compulsivamente. Porque también se nos enseña a confundir al amor con deseo, con idealización, con posesión.

¿Qué es, entonces, un verdadero acto impuro? ¿Observar y espiar a alguien por la ventana desde la visión ocular de un catalejo, o desobedecer esas normas preconcebidas acerca de lo que debería o no ser el amor, acerca de lo que debiera o no representar? ¿O acaso el amor debería

comprenderse como algo puramente subjetivo, como una construcción conjunta entre cada pareja o lazo afectivo, despojada de cualquier tipo de injerencia que provenga desde el afuera, desde las supuestas convenciones morales que el marco social impone para encuadrar y clasificar, para dictaminar qué está bien y qué está mal? ¿Quién crea y legitima esas reglas o convenciones básicas y elementales del amor?

Digámoslo, entonces, como volveremos a mencionar posteriormente: el amor no circunscribe un acontecimiento simple, sino que es fruto de una serie de constructos socio-culturales de fuerte carga simbólica, adquirida por las constantes interrelaciones humanas. Las narrativas que nos rodean y las percepciones que perpetuamos día a día son las que se encargan de consolidar ese ideario acerca del amor: el cine como medio discursivo legitima determinada concepción del amor. Por eso la visión fragmentada y filtrada por el deseo de la posesión brutal a través de un catalejo puede llegar a significar una proyección estilizada de este sentimiento. En definitiva, ratificamos que el amor es una construcción simbólica, que parte de la cultura, y por lo tanto es un ente fluctuante y cambiante (tal como el cine en sí mismo: otro constructo contemporáneo). La invitación es a desmontar la concepción del amor como si se tratara de un acontecimiento sociológico simple. Somos seres complejos y contradictorios, extrañémonos a través del discurso del cine.

## Buscando una definición inexacta. La mirilla: la transgresión del código moral

La mirilla es el artefacto que evidencia estéticamente la intencionalidad implícita de todo espectador, en el momento de enfrentarse a un relato cinematográfico. Siempre se trata de involucrarse y de sentirse inmerso en algún tipo de dimensión eminentemente inmoral, indecente, impúdica. El cine es perverso e impuro por esencia, ha aseverado alguna vez Comolli (2007), en su alegato del cine-monstruo (y también Bazin, por cierto). La invitación por parte del cineasta debe ser, siguiendo esta línea, desafiante y provocativa. Seductora, como la mirada inquisitiva y atractivamente desprolija de Magda en la entrega audiovisual de Kieślowski.

Esa mirilla, esa cerradura, esa visión bloqueada y obstruida por las convenciones y códigos morales que procuran regirnos y dictaminar nuestros comportamientos diarios; es también el acceso al libertinaje libidinal propio de la instancia psíquica intrínseca del Ello. Esa abertura resbaladiza y penumbrosa es análoga al dispositivo cinematográfico de la cámara, y a toda su parafernalia artificiosa que hacen al lenguaje audiovisual en sí. Se trata de la representación implícita más urgente de un voyeurismo contenido en la pretensión siempre reprimida y sintomática del observador-espectador.

La mirilla engloba los alcances prácticos, ético-estéticos e ideológicos del dispositivo del cine, al mismo tiempo que constituye la reproducción y representación del conjunto de cánones morales que nos rigen a diario y a los que, sibilinamente, respondemos con nuestros actos. Espiar es permitirse quebrantar y/o poner en cuestionamiento la implícita ley moral de "no espiar al prójimo". Es atreverse a romper con la norma preestablecida, rasgo inmanente a la lógica de funcionamiento de la condición humana. Si hay una regla, será puesta en duda, porque alguien la ubicó allí, con determinado interés subyacente. La tentación es ineludible, inexorable.

Precisamente a eso apunta Kieślowski con su puesta en escena: al replanteamiento y la reflexión concienzuda de determinados patrones morales (traspolados a la expresión cerrada e irrestricta de la célebre serie de mandamientos judeo-cristianos) en función de una relectura ética. Allí subyace la distinción ética con respecto a las barreras aparentemente inmutables de la moral; y todo esto se transpone no sólo a los procedimientos estéticos, narrativos y dramáticos de los que se vale la figura autoral del Decálogo, sino que también podemos sintetizarlos en el elemento central de la mirilla.

La mirilla representa la significación icónica de la irrupción dentro de la intimidad de lo indebido; esto es: la reflexión ética del paradigma moral. El replanteamiento ético del amor como gran conjunto de convencionalismos, discursos y condicionamientos morales; la relectura ética del acto sociológicamente normado de lo que implica el deseo y la

ambición (así como la moral sexual), la posesión de un individuo como disolución del afecto, la idealización como destructora de la posibilidad de un vínculo honesto. La reflexión ética a propósito del desencantamiento inevitable respecto a las relaciones sexo-afectivas y los vínculos humanos. Todas estas circunstancias se nos presentan como instancias intrínsecamente ligadas a los modelos de convivencia prefabricados que nos imponen cómo debemos comportarnos para cumplir con los fundamentos -en pos del sustento- de una coexistencia pacífica y armoniosa. Eso es lo que se pretende perpetuar. Y ahí entra en juego, precisamente, la mirilla: para contraponer la lectura ética a la moral, como alternativa urgente e inminente, como postulación imprescindible, como relectura en clave cinematográfica. Y eso sintetiza, en definitiva, la verdadera función nodal del discurso expresivo del arte.

El propio Slavoj Žižek (2006) se encargaba ya, en su Teología materialista de K. Kieślowski, de esclarecer esta necesaria distinción entre la dimensión ética y la moral: "(…) el tema de Kieślowski es la ética, no la moral: en cada uno de los episodios de su Decálogo se produce el paso de la moral a la ética. El punto de partida es siempre un mandamiento, y es a través de la violación de este mandamiento como el héroe o la heroína descubren la dimensión propiamente ética".

## ¿Qué es, a fin de cuentas, el amor?

Retomamos la pregunta indispensable, guía, operatoria; y nos volvemos a zambullir en el relato impuro del cineasta polaco. Si seguimos esta última consideración, a modo de pregunta retórica, podríamos afirmar que para Magda el amor significaba superar esa profusa sensación de soledad, y para Tomek se trataba sencillamente de poder verla y estar junto a ella. No así de poseerla, puesto que sería una lectura del amor ajena a la interpretación -o apropiación- del concepto que Tomek parece manifestar. Él fue siempre en busca de su compañía, aunque no fuera recíproca (lo cual vuelve su accionar reprobable y, en ocasiones, extremo), pero nunca pasó por el deseo como posesión.

No olvidemos que la connotación de posesión sigue siendo un

elemento central -y digno de ser cuestionado y polemizado- en el marco de las relaciones amorosas, fundamentalmente cuando se habla de poseer y ser dueño/a del otro/a durante el acto sexual. El protagonista de esta reflexión ética de Kieślowski, en definitiva, no parece concebirlo así: su lectura de la noción de amor se muestra finalmente arraigada a una cosa distinta, aunque enmascarada en ese deseo obsesivo que, quiera o no, lo hace llegar a extremos cuasi patológicos. Él quería verla, vigilar –controlar, castigar– sus actos: allí se encontraba su encantamiento. Luego logra arrojarse, en cierta manera, a una forma más honesta del amor; pero allí es cuando su idealización sufre el derrumbamiento.

Pero es que, una vez más, debemos recordar nuestra condición crudamente humana y, por lo tanto, contradictoria por naturaleza. Si acaso por algún motivo circunstancial se nos ocurriera considerarnos seres perfectamente delineados y purificados, allí aparecerá el arte y sus narrativas distorsionadas (como espejo trastocado y extremado de la realidad) para movilizarnos, sacarnos de las casillas y convocarnos a un nuevo lugar extraordinario que nos corra de la experiencia cotidiana. A esto refería el célebre escritor Ricardo Piglia (1997), cuando procuraba sumergirse en el mundo del psicoanálisis a través de la literatura en su conferencia Literatura y Psicoanálisis: se nos convoca a captar ese atisbo de dramaticidad implícita en la vida de todos, que el psicoanálisis pone como centro de la experiencia de construcción de la subjetividad humana. Porque eso mismo somos a fin de cuentas: un puñado de seres simbólicos en busca de un poco de drama, caos, crisis y padecimiento. Porque la calma y la tranquilidad, también, abruman. En Decálogo VI, Tomek parece ir en busca de ese desequilibrio psíquico y psicopático constante.

Por último, todos estos aspectos quedan evidenciados en la mencionada declaración final, casi derrotista -que fue suprimida en la versión extendida del episodio, aunque la sensación que sobrevuela en ese otro desenlace es muy semejante-: “ya no la espío más”. Todo parece indicar que el deseo impulsivo ahora ha sido transpuesto a Magda.

El verdadero interrogante final es si ambos aprenderán a amar algún día, y es precisamente entonces cuando lo advertimos: esa es la pregunta que Kieślowski quiere que nos hagamos a nosotros/as mismos/as, una vez terminada la película… ¿Cuándo aprenderemos a amar, o lo que sea que eso signifique?

## ¿Es posible una concepción artística del amor?

Siempre acabamos por llegar a la conclusión de que el cine no es más que el artificio que permite exponer, exteriorizar y materializar las problemáticas más internas de la mentalidad humana. A través de sus procedimientos discursivos visuales y sonoros, de su condición polifónica y multifacética de imágenes y sonidos yuxtapuestos en simultáneo, logra exponer de manera audiovisual toda esa parafernalia literaria, todos esos relatos, todas esas historias, vivencias y experiencias que pueblan nuestra mente. El cine es, al fin, transposición pura: trasvasar a imágenes y sonidos lo que acaece en nuestras mentes.

Y el amor, al fin y al cabo, es literatura (Darío Sztajnszrajber, 2020). Literatura no en un sentido estricto y riguroso, en términos de palabra escrita. Sino literatura como invención de historias y narraciones ponderables. El amor no es más que los relatos y las historias que nos cuentan, y que transmitimos a partir de ello y que, en definitiva, nosotros mismos reproducimos, retroalimentamos, reconstituimos y perpetuamos. Y así nos sentimos comprendidos y preconfigurados dentro de esos factores condicionantes y dispositivos previos. Categorías preexistentes que son precisamente eso: dispositivos, estructuras, arquetipos, estereotipos; que muchas veces nacen de nuestros propios supuestos básicos subyacentes, de lo que se construye y constituye socialmente a través del sentido común.

El amor no podrá ser concebido jamás como un objeto único y unívoco, neutral y objetivo. El amor fluctúa, como todos los seres humanos que habitamos este planeta. Al menos desde esta presumible aproximación artística, no podremos concebir al amor como una instancia suprema y abstracta, suprasensible, que se establece más allá de todo lo que

deambula en nuestro paraje mundano terrenal. El amor es, acaso, nuestra creación artística más preciada. Las interpretaciones podrán variar: habrá quienes le atribuyan al amor una sustancia científica comprobable, medible, mensurable. La concepción científica del amor. Habrá otros que confiarán en la metafísica, más allá de la racionalidad instrumental humana, moderna, inclusive tecnológica. Y, aquí, desde esta reflexión extraviada a partir del Decálogo, sostendremos la concepción artística: la de las narrativas interminables. Nuestra determinación final se regirá por las historias con las que nos sintamos más representados e identificados, las que tomemos para conformar nuestra propia subjetividad a propósito del amor.

Si nos atenemos a esto último, tenemos que admitir que el amor ha sido alimentado a lo largo de la historia de la cultura y la historia de la humanidad, a partir de estos cuentos y narraciones, literarias y metafísicas, que han circulado en diferentes sociedades de distintas maneras y a través de diversas perspectivas e interpretaciones. El cine ha aportado cuantiosamente para lograr la constitución de este tipo de configuraciones simbólicas que hoy en día llamamos amor. Nos ha enseñado acerca del fracaso en el marco de un vínculo afectivo, acerca del conflicto, del desequilibrio, y de la imprescindible consolidación de una empatía hacia el/la otro/a.

En definitiva, somos animales simbólicos, como bien definía el teórico Ernst Cassirer (1974), y hemos evolucionado al punto tal de poder inventar y crear imaginarios culturales propios. Absolutamente todo lo que nos rodea es cultura, y por tanto el amor es un invento de la misma: no existirá más allá de ella. Acaso todo esto les quede pendiente de aprendizaje a Tomek y Magda, en sus experiencias frustradas en torno a una idea ambigua, deshilachada y maltratada del amor.

El hombre ya no vive solamente en un puro universo físico, sino en un universo simbólico. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la especie humana. Todo progreso en pensamiento y experiencia afina y refuerza esta red. El hombre no

puede ya enfrentarse con la realidad de un modo inmediato; no puede verla cara a cara. (…) Se ha envuelto en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en símbolos míticos o en ritos religiosos, en tal forma que no puede ver o conocer nada sino a través de la interposición de este medio artificial. (Cassirer, 1974, p. 47).

## Ahora sí: una posible conclusión

Al final partimos siempre desde concepciones previas, planteadas por el marco cultural que habitamos. A propósito de Decálogo #6, es plausible admitir que para muchos, las acciones y comportamientos empleados por Tomek no podrían circunscribirse a la noción de amor. Desde un costado moralista deberíamos estar de acuerdo e inclinarnos hacia esa opción. Basta decir que estamos ante una serie de acciones que se aproximan al acoso, a la persecución, a un control y una vigilancia constante y ultrajante. Pero a Kieślowski le interesa el cuestionamiento y el conflicto. Le interesa hacer entrar en crisis esos postulados morales, porque lo que él propone es una reflexión ética de esas irreversibles instituciones simbólicas aparentes. Y entonces habrá otras lecturas que, en cambio, dirán que absolutamente todo lo que lleva a cabo Tomek es un acto de amor verdadero, por el simple hecho de que lo hace por amor, y en el amor cualquier comportamiento es válido.

Y aquí se abre otro debate interminable (el mismo Žižek se pronuncia en relación a esto, haciendo referencia al acoso sexual como una condenable justificación moral -adoptada por muchos- del acto purificador de amar). Porque tanto nosotros como el propio Tomek, partimos de determinado precepto o supuesto básico, porque el cine y la tradición cultural personal nos han delineado de determinada manera. Y todavía podemos mutar, como el cine mismo. Como el amor.

Nunca debemos sepultar en el olvido aquellos dispositivos previos del amor, que -como mencionamos previamente- nos hablan de posesión, de vigilancia, de ambición, de deseo posesivo extremado. De la mirilla como pretexto ético-estético para proyectar un mundo de paradigmas y entramados morales, aparentemente irrefutables. De asumir posturas

ideológicas que son ciertamente inmorales e indecentes. De adhesiones, agravantes, añadiduras a la idea de amor como concepto global, puesto que la noción misma se edifica a partir de historias, y esas historias muchas veces se conciben como impúdicas.

Nunca debemos sepultar en el olvido el hecho de que el cine nos fuerza a reflexionar desde una perspectiva perversa del mundo, que apuesta a una reflexión autocrítica consciente y que no supone un reduccionismo de nuestra propia existencia. Si nos vaciamos de sentido a nosotros mismos, simplificándonos y sintetizando nuestras emociones y sentimientos… ¿qué sería de las nuevas concepciones contemporáneas –posposmodernas– del amor? ¿Y del cine? ¿A dónde iría a parar la comprensión del cine como un discurso clave que pone de relieve una serie de relecturas éticas hacia ciertos patrones morales canónicos? Si no somos capaces de comprender al cine como una relectura ético-estética de la realidad que nos rodea a diario, entonces estaremos espiando a través de la mirilla equivocada.

Tomek (Olaf Lubaszenko) y Magda (Grażyna Szapołowska).

## Bibliografía


- Bazin, A. (2001). *A favor de un cine impuro en ¿Qué es el cine?* (pp. 101-127). Rialp, Madrid, España.
- Cassirer, E. (1974). *El hombre como animal simbólico en Antropología filosófica*, F.C.E., México.
- Comolli, J. (2007). *Elogio del cine monstruo*. Disponible en: https://studylib.es/doc/8888410/jean-louis-comolli–ver-y-poder–extracto—elogio-del-ci…
- Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar*. Éditions Gallimard, París, Francia.
- Piglia (1997). "Literatura y Psicoanálisis." Asociación Psicoanalítica Internacional (IPA), Buenos Aires, Argentina.
- Sztajnszrajber, D. (2020). "¿Cómo explicar el amor científicamente?". Facultad Libre, Buenos Aires, Argentina. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=vdz5NHsujy0
- Zizek, S. (2006). *Ensayos sobre sobre cine moderno y ciberespacio*. Tr. Ramon Vilà Vernis, ed. Debate, Barcelona. Disponible en: https://nochedelmundo.wordpress.com/2017/02/25/la-teologia-materialista-de-krzysztof-kieslowski-por-slavoj-zizek/
- Zizek, S. (2000). "Krzysztof Kieslowski as a Cyber-artist". Acheronta, Revista de Psicoanálisis y Cultura, Número 12. Disponible en: https://nochedelmundo.wordpress.com/2017/02/07/krzysztof-kieslowski-como-un-cyber-artista-por-slavoj-zizek/#_ftn9

# Ética y estética en Pasolini: *Teorema*

Juan Velis

Se han cumplido cien años del nacimiento de una de las figuras más emblemáticas y controversiales de la historia del cine: Pier Paolo Pasolini, un cineasta italiano que reúne en sus idearios audiovisuales una soberbia mixtura de pasiones estéticas, que van desde la poesía hasta el artículo periodístico.

Todas sus entregas cinematográficas son reflejo de su pronunciada mirada crítica y contestataria, marcada a la vez por su fuerte carácter provocador y avasallante. Nos detenemos brevemente en una de sus obras más célebres y reconocidas: *Teorema* (1968).

## ¿Quién fue Pasolini?

Pier Paolo Pasolini (1922-1975) fue una de las figuras intelectuales y culturales más destacadas de la Europa de la posguerra. Caracterizado siempre por un fuerte estilo de connotación político-ideológica en las diversas disciplinas en las que se desempeñó, Pasolini fue un permanente cuestionador del sistema implícito de la jerarquía de clases sociales.

Sus inclinaciones políticas siempre se vieron plasmadas en sus poesías (ámbito creativo en donde incursionó en sus inicios), en tiempos en donde el fascismo italiano asomaba con despiadada amenaza no sólo desde el régimen de Estado sino desde la propia mirada estigmatizante del grueso de la sociedad. Al haber establecido contacto desde su infancia con la población campesina en la región de Friuli (Venecia), y conocer de cerca la funesta realidad social de las clases más desprotegidas y subproletarias, Pasolini tuvo siempre en claro de qué lado posicionar el valor ético de su discurso. Ese mundo campesino representaba para el reconocido cineasta la imagen de la alteridad respecto de la burguesía como clase eternamente dominante. La lucha de clases y la perdurable dualidad marxista de opresores y sometidos fueron la base teórica central del cine de Pasolini.

De esta manera, su estética cinematográfica plasmó desde siempre una intrincada mezcla de tradiciones culturales diversas, no sólo desde el punto de vista plástico y visual sino desde lo conceptual: marxismo, psicoanálisis, religión… Pero es acaso su singular postura crítica y denunciante lo que todavía prevalece y genera resonancias de sus películas en obras contemporáneas: su capacidad de cuestionar no sólo a aquellos sectores sociales considerados privilegiados y hegemónicamente instaurados, sino inclusive a su propio círculo ideológico.

Si algo se ha encargado de ofrecer Pasolini a partir de sus viscerales narrativas audiovisuales, es una mirada crítica hacia toda la sociedad en su conjunto, incluyendo las debilidades de los sectores históricamente desposeídos con los que él mismo se sentía identificado.

## ¿Qué es *Teorema*?

*Teorema* es una película que el autor italiano realiza y estrena en 1968. En su discurso visual y sonoro siempre alegórico y enigmático, Pasolini expone la idiosincrasia de la sociedad burguesa tradicional de mediados de siglo, retratando la cotidianeidad repentinamente alterada de una familia tipo de aquel entonces. La síntesis narrativa podría ser la siguiente: una familia burguesa tradicional de clase alta recibe como huésped a un joven universitario. Durante su breve estadía, el muchacho se involucra sentimental y sexualmente de diversas maneras con cada uno de los miembros de la familia, generándoles posteriormente (tras su partida) una transformación existencial tan plena como catastrófica.

El planteo dramático de Pasolini no hace más que resquebrajar los patrones, cánones y valores morales socio-culturales de la clase burguesa, hegemónicamente instaurada, que sucumbe ante la aparición del deseo impúdico e inmoral. La llegada de ese joven prohibitivo, con su seducción indecente, impone un nuevo orden (un des-orden) ante el orden instalado en esa convivencia tan armónica como monótona, gris y maquinal. En cada uno de los miembros de la familia se despierta y libera la repulsión agresivo-sexual, impura, y luego de esto Pasolini los deja cruelmente expuestos como meras cosas, como inútiles componentes

de una operación sistemática global que es la sociedad en sí misma.

## Un dilema de clases

Sin embargo, la tesis central de la película cava aún más hondo en el dilema moral de las clases sociales: en la escena inicial se observa al padre de familia cediendo su poderosa y productiva fábrica a los trabajadores de la clase obrera. Más tarde descubriremos que se trata de un flashforward y esta escena cobrará otro nivel de relevancia mucho más trascendental, en donde la mirada aguda de Pasolini vuelve a entrar en tensión con sus principios ideológicos. Siembra el interrogante inexorable: ¿ese acto de cesión por parte del patrón representa el apoderamiento de la clase desprotegida de los medios de producción? ¿O, por el contrario, significa que los obreros podrán por fin asumir su condición de sujetos pequeño-burgueses, y permitirse especular y sentirse representados por aquel estatus económico que siempre les había sido negado?

La disyuntiva es trágica, porque Pasolini deja en claro su sentencia a través de las imágenes, tan cargadas de poética como de violencia: la revolución proletaria está perdida, la homologación burguesa ha triunfado. No obstante, lo que termina sobrevolando en Teorema es el cuestionamiento a lo que podríamos llamar el status quo, la convención predominante inherente a cualquier contexto histórico.

## Conclusión y despliegue formal

Más allá del trasfondo narrativo y los ejes conceptuales, vale hacer mención al tratamiento plástico-formal de *Teorema*: la secuencia inicial en sepia y mudo, los inserts míticos y alegóricos del desierto como indicio del vaciamiento existencial al que están siendo paulatinamente condenados sus personajes, el uso de cámaras subjetivas un movimiento de cámara desprolijo y desofisticado, etc. Todos estos aspectos técnicos dan cuenta del desorden y la desestabilización a la que es sometida la familia hétero-burguesa que Pasolini retrata.

Al fin y al cabo, perdidos en ese horizonte existencial, nos encontramos todos los seres humanos en algún momento de nuestras vidas: buscando una esencia en lo más profundo de nuestro ser. De esto también se encarga Pier Paolo Pasolini en *Teorema*. De aseverar que ese alma oculta no existe: en el fondo, no somos nada. En nuestros matices, comportamientos y acciones podemos ser deseo, arte, afecto (conceptos que configura la cultura); pero no hay respuestas ocultas en el fondo de nuestro ser, porque no somos nada más que capas de cultura.

Como es tristemente sabido, Pasolini murió asesinado el 2 de noviembre de 1975 bajo circunstancias que aún hoy en día no han sido esclarecidas del todo. Sus feroces detractores eran muchos, personas que concebían a su cine como una grandilocuente opereta obscena. Visto en retrospectiva, el cine del realizador italiano sigue incomodando y resultando críptico y visceral a la vez, pero no por ello menos valioso. El revisionismo histórico en el cine es necesario: en tiempos de polarización y de grieta político-ideológica, es primordial sacar a la luz nuevos –viejos– interrogantes que pongan de manifiesto las debilidades y flaquezas de los extremos enfrentados. El cine de Pasolini, visto desde hoy, resulta ser una herramienta ineludible para eso.

Terrence Stamp como el extranjero.

# Macbeth (2015) de Justin Kurzel, una reescritura del texto clásico

Milagros Garciarena

## Introducción

La obra emblemática de Shakespeare ha sido llevada al cine infinidad de veces y ha sido reelaborada de muchas formas por grandes directores como Akira Kurosawa, Orson Welles o Roman Polanski. En estos dos casos, se optó por realizar un cambio de época y de locación, una "transposición cultural" (Cid, 2011). En el caso de la película de 2015, dirigida por Justin Kurzel, sucede algo distinto: el hipotexto se respeta casi en su totalidad, incluso se mantiene el estilo y léxico shakesperianos de los parlamentos.

Esta transposición fílmica tuvo una acogida dividida por parte de los especialistas. La crítica predominante en las reseñas fue el hecho de que el director se apegó con exactitud al texto y a la trama originales y, por ende, no realizó grandes innovaciones. Sin embargo, consideramos que al hacer este señalamiento no se tuvo en cuenta lo novedoso del director australiano en su interpretación de este clásico. Con cambios en el inicio y el final de la película, Kurzel reescribió dos personajes clave al cambiar su motivación. Lady Macbeth es presentada como una madre que ha perdido a un hijo pequeño, en tanto que Fleance, heredero de Banquo, regresa para desterrar a Malcolm y convertirse en el nuevo rey, como las brujas habían predicho. Estas y otras diferencias nos llevan a concluir que, a pesar de la permanencia de los parlamentos originales, nos hallamos ante una relectura paródica -según el concepto de Linda Hutcheon[2] - de la tragedia de Shakespeare, una modalidad típica de la estética posmoderna.

2 Vease Hutcheon, L. (1981) "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía". Extraído de: tallerletras.files.wordpress.com/2013/02/ironc3a-da-sc3a1tira-y-parodia.pdf

Para analizar la reinterpretación del texto original, nos centraremos en el inicio y el final de la película, ya que es allí donde se presenta la reescritura de los personajes: la de Lady Macbeth en el inicio y la de Fleance al final. Para el primer personaje nos centraremos en la teoría de Aumont y Marie (1990) sobre las secuencias iniciales en el cine y, para el segundo, en la de Sanchez Noriega (2020) sobre las clausuras.

## Distintas recepciones del film

La película fue estrenada en el Festival de Cannes en 2015 y, si bien su acogida en el célebre evento fue más bien positiva, existió una crítica recurrente en las reseñas hacia el film que señaló el apego "excesivo" al texto original como una falla. A su vez, se criticó el hecho de haber mantenido la historia con completa "fidelidad".

Otras reseñas, como la presente en el diario argentino *Página 12*, apreciaban este apego a los parlamentos originales como algo inherente a la falta de originalidad:

> "Kurzel no ha intentado una nueva interpretación de Macbeth o de relocalizar la acción, ni siquiera de simplificar el verso. Simplemente se agarra de la oscuridad ya presente en el texto (…). Los guionistas, Jacob Koskoff, Michael Lesslie y Todd Louiso, optaron por reproducir tal cual los diálogos de Shakespeare. La historia es transcripta con fidelidad" (Bernades, 2015).

Debemos resaltar que no contemplamos como acertado el termino "fidelidad" para referirnos a una transposición fílmica, porque al usar este concepto se da por sentado que el modificar el hipotexto para crear una nueva versión se estaría cometiendo una "infidelidad", por lo tanto, una traición hacia el texto original. Entonces, preferimos el término "aproximación" o "lejanía". De todas formas, esta aproximación en la cinta de Kurzel que se señaló vehementemente en numerosas reseñas como algo negativa está alejada de ser un hecho. Consideramos esto una sobresimplificación en el análisis del film, ya que, si bien no hay novedad en cuanto a los parlamentos, sí existen cambios en la trama y, por ende,

en la interpretación de la historia. La película inicia con el funeral del hijo pequeño del matrimonio Macbeth y concluye

con el regreso de Fleance, hijo del difunto Banquo. Estos dos elementos son creaciones de Kurzel y ocurren en momentos esenciales de la película:

> La Crítica Genética ha podido detectar que los inicios y los finales de un texto – sea este literario, fílmico o incluso musical – constituyen núcleos de relevancia en cuya elaboración los artistas suelen demorarse y sobre los que vuelven, para introducir correcciones, una y otra vez. Como consecuencia de ello, se trata de segmentos textuales sumamente productivos a la hora de emprender el análisis de las obras (Cid, Mosto, 2022, p. 68).

Por lo tanto, el hecho de que las novedades en la trama ocurran en la apertura y en el cierre hace que la reinterpretación del hipotexto sea doblemente relevante, de modo que estamos frente a lo que Linda Hutcheon definiría como una parodia por alteridad o incorporación (1981).

## Lady Macbeth como madre trágica

Este personaje es, con toda seguridad, uno de los más malignos y mejor construidos de la historia. Una mujer llena de ambición que le pide a los espíritus que la vuelvan asexual para que la debilidad femenina no le impida cometer el crimen contra el rey (Shakespeare, 2016). Así exclama al recibir la carta de su marido:

> ¡Espíritus, venid! ¡Venid a mí, puesto que presidís los pensamientos de una muerte! Arrancadme mi sexo y llenadme del todo, de pies a la cabeza, con la más espantosa crueldad! ¡Que se adense mi sangre que se bloqueen todas las puertas al remordimiento! ¡Que no vengan a mí contritos sentimientos naturales a perturbar mi propósito cruel, o a poner tregua a su realización! ¡Venid hasta mis pechos de mujer y transformad mi leche en hiel, espíritus de muerte que por doquier estáis -esencias invisibles- al acecho de que Naturaleza se destruya! ¡Ven,

> noche espesa, ven y ponte el humo lóbrego de los infiernos para que mi ávido cuchillo no vea sus heridas, ni por el manto de tiniebla pueda el cielo asomarse gritando, ¡basta, basta! (Shakespeare, 2016, p. 29).

Ella cree que su sexo es débil y compasivo, por lo que necesita que los espíritus la llenen de maldad y que "transformen su leche en hiel". Quiere liberarse de toda femineidad, como si detestara esta característica suya.

En el hipotexto, la pareja protagonista no tiene ni tuvo hijos. Lady Macbeth es una mujer que no conoció la maternidad. Sin embargo, la versión fílmica de Kurzel comienza con el funeral de un niño pequeño, el hijo de la pareja. Los críticos Jacques Aumont y Michel Marie, en su libro *Análisis del filme*, reflexionan sobre la particular riqueza semántica de los inicios en el cine (1990). Ellos afirman:

> "La secuencia inicial desempeña el papel de matriz con respecto a la totalidad del film: incita a buscar el sentido que este último se otorga a la manera en que produce la significación. Pero la acción de esta matriz no supone un encierro previo del texto en un sistema fijo que determine su futuro. Muy al contrario, interviene como impulso generador cuyas posibilidades de desarrollo y de inversión son tanto más intensas cuanto que basa su evolución sobre un principio de contradicción: que contiene en sí misma los gérmenes de su propia negación" (Aumont, Marie, 1990, p. 119).

Por lo tanto, la apertura de la película es crucial, ya que en ella se condensa el ritmo y el espíritu de la totalidad de la cinta y marca el camino a seguir para el desarrollo siguiente. Esto no quiere decir que esté anticipando el final, sino que el inicio resume el mensaje de la película. En el caso de la historia de Kurzel, este funeral encierra la fatalidad del matrimonio protagonista y el dolor como principal móvil para sus crímenes, en lugar de la ambición de poder. No obstante, nos centraremos únicamente en el personaje de Lady Macbeth.

A diferencia del personaje construido por Shakespeare, la villana de Kurzel no sólo es una mujer que sí conoció la maternidad, sino que

también vivió el dolor de perder a un hijo (un hijo varón, algo casi sagrado para la época). Entonces, la ambición del personaje original se ve potenciado por el resentimiento de esta pérdida. En la película, ella está visiblemente llena de odio y la muerte de su hijo cambia el arco narrativo del personaje.

Al comienzo del Acto V, podemos ver a una atormentada Lady Macbeth: la culpa por sus actos la martirizan y ella afirma *"A dormir, a dormir, a dormir. Alguien golpea en la puerta. Ven, ven, ven, ven, dame tu mano. Lo que está hecho no puede ser deshecho. A dormir, a dormir, a dormir."* (Shakespeare, 2016, p. 148). Esta es su última aparición en la obra original y luego se anuncia su prematura muerte a su marido. Este soliloquio en el medio de la locura, que al mismo tiempo encierra tanta lucidez, está anticipando su fallecimiento. Ella quiere "irse a la cama", "irse a dormir", "tomar la mano de alguien", que podemos suponer que es la mano de la Muerte. No puede seguir viviendo con esta culpa.

En la transposición de Kurzel ocurre algo distinto. Acaban de matar a la esposa de MacDuff y a sus hijos y Lady Macbeth, que está luchando contra su conciencia sucia, se dirige a una capilla en el medio del campo. A diferencia de cuando pronuncia su primer soliloquio, en el que está vestida completamente de negro, ahora ella está vestida de blanco y está en la casa de Dios. Vemos desde este punto de vista cómo el personaje se ha transformado también desde lo exterior. Ella dice el mismo soliloquio, las mismas palabras escritas por Shakespeare, pero se ve todo desde otra perspectiva. La cámara hace un primer plano de la actriz (Marion Cotillard) mientras pronuncia estas palabras; pero ella le está hablando a alguien, le dice a alguien que "Le dé su mano". Cuando finaliza su monólogo, la cámara hace un plano general del interior de la capilla, y vemos a un niño sentado frente a ella. Un niño también vestido de blanco (el del entierro que abre la película) con sangre en el rostro, que mira hacia afuera, y que Lady Macbeth no llega a tocar. Ese parlamento final se lo dice a su hijo fallecido; le anuncia que "lo hecho, hecho está".

Vemos cómo estas líneas finales, que en el hipotexto eran muestra de la locura cumbre del personaje, producida por la culpa por tantos asesinatos, aquí cobran otro significado: "Aún está aquí el olor de la sangre. Ni todos los perfumes de Arabia podrían endulzar esta pequeña mano. Lava tus manos, ponte tu ropa de noche, no luzcas tan pálido. Te lo repito: Banquo está enterrado: ya no puede volver de tu tumba." Aún está aquí el olor de la sangre. Ni todos los perfumes de Arabia podrían endulzar esta pequeña mano. Lava tus manos, ponte tu ropa de noche, no luzcas tan pálido. Te lo repito: Banquo está enterrado: ya no puede volver de tu tumba. (Shakespeare, 2016, p. 146). En la película se omite la línea final sobre Banquo, por lo tanto, no está presente explícitamente la culpa por haber organizado aquel asesinato en particular. Ella se refiere a los últimos, puntualmente a los de los niños, ya que le traen reminiscencias de la muerte del suyo (por eso puede ver el espíritu de este en la capilla).

Aunque en la transposición fílmica se vea la carga de conciencia de Lady Macbeth y el horror que siente al ver cómo ha corrompido a su marido, también se aprecia que la culpa definitiva que luego la arrastrará a la muerte es producida por una nueva culpa: la de haberle hecho a Macduff lo mismo que la vida le hizo a ella (arrebatarle a sus hijos). Por eso, no queda otra escapatoria que la muerte. Por lo tanto, Kurzel hace lo que Adriana Cid denomina como "Transposición de proximidad relativa o transposición como reorientación" (Cid, 2011). Esta consiste en: "presenta una relectura del texto literario que coloca ciertos acentos, modifica elementos de manera más o menos pronunciada y llega a plantearse —incluso— decididas diferencias" (Cid, 2011, p. 32). En este tipo de transposición, la historia original se mantiene casi en su totalidad, pero el cineasta decide plantear ciertos cambios que hacen a la reelaboración del hipotexto. En este caso, el director del film le da otro enfoque a uno de los personajes principales y "reorienta" su arco narrativo. Los espíritus no lograron sacarle la leche de los pechos a Lady Macbeth para dejarle lograr su cometido fríamente, porque ella ya había sido madre, una madre trágica, y eso deja una marca imborrable.

## Fleancio: el eslabón perdido

En la historia original, la profecía de las brujas decía que Macbeth sería rey y que la descendencia de Banquo reinaría en Escocia (Shakespeare, 2016). Cuando este es asesinado por orden de su antiguo amigo y compañero, su hijo Fleance logra escapar y Macbeth indica que este no significa una amenaza por el momento: "La gran serpiente yace allí; la pequeña, que ha huido, naturaleza tiene que algún día producirá veneno, aunque no tenga dientes por ahora…" (Shakespeare, 2016, p. 30). Cuando es restituido el orden, Malcolm, uno de los hijos de Duncan, toma el poder y no vuelve a haber ninguna referencia a aquella profecía de las brujas. Fleance ni siquiera es nombrado después de su desaparición. Entonces, ¿Shakespeare decidió deliberadamente omitir el futuro de Fleance en su obra? Kurzel no lo hizo.

En la versión fílmica, luego de la muerte de Macbeth, Malcolm es alabado como rey por las tropas y éstas abandonan el campo, dejando el cuerpo del tirano allí abandonado. Cuando todos se han marchado, se puede ver a Fleance acercarse al cadáver y tomar la espada del asesino de su padre. Luego se intercalan planos suyos apoderándose de la espada y de Malcolm en la sala del trono, ya convertido en rey. Esta sucesión de planos da a entender que ambos personajes volverán a encontrarse en el futuro. La película termina con un plano general del campo de batalla, bañado del color rojo del crepúsculo, y con Fleance corriendo hacia el horizonte, todavía sosteniendo la espada. Por lo tanto, podemos interpretar que, en el futuro, Fleance volverá para reclamar su destino y que seguirá los pasos de Macbeth, pues ha tomado la espada de este.

Sánchez Noriega resalta la relevancia de los finales, puntualmente en las transposiciones de la literatura al cine:

> La clausura del relato tiene relevancia en las adaptaciones de textos literarios al cine porque las transformaciones que se realicen al respecto son determinantes para la diversa interpretación del conjunto del relato. […] como ha observado Yuri Lotman, la obra de arte posee una dimensión de universalidad que hace que cada final sea, de algún

modo, una visión del mundo (p. 124).

Así pues, la conclusión de un film no se limita únicamente al argumento, sino que muestra el mensaje que quiere dar el autor. Existen, a su vez, distintos tipos de mensajes que variarán según el final. García Jiménez plantea diversas categorizaciones de la acción resolutiva. Una de ellas es "el final como signo narrativo: la síntesis, que permite llegar a la formulación esquemática y resumida del relato", (es citado en Sánchez Noriega, p. 124). En el caso de la obra de Kurzel, se cierra un arco narrativo (el de Fleance) que originalmente había quedado abierto, y se presenta al heredero de Banquo como un segundo Macbeth, ya que se deduce que volverá para asesinar y establecerse en el trono. Podemos apreciar cómo se cumple la categorización de García Jiménez de "final como síntesis", ya que aquí se condensa el planteo inicial de la historia: la lucha por el poder, el asesinato del legítimo rey a manos del tirano y el asesinato de este último para lograr la restitución del orden. Pero ¿Fleance se convertirá también en tirano o será considerado un rey justo? Esto forma parte de un desenlace que se escapa de las manos de Kurzel y de nosotros, los espectadores.

## Conclusiones

Una transposición fílmica bien construida siempre significa una reinterpretación, no sólo una mera imitación del texto originario. Justin Kurzel toma una obra clásica y, sin modificar la estructura general ni los diálogos (ni siquiera hace modificaciones en el léxico original), logra hacer una reinterpretación al mostrar los mismos episodios con distintas perspectivas.

En el caso de Lady Macbeth, el director muestra las mismas acciones pero cambia sus motivaciones. Ella empuja a su marido a matar al rey para tomar el trono y luego enloquece por la culpa pero en la película la muerte de su hijo condiciona sus deseos. Eso modifica completamente la evolución del arco narrativo, sin cambiar casi las distintas etapas que atraviesa. Por lo tanto, el hecho de no cambiar los parlamentos no es inherente a la falta de originalidad, ya que basta con aportar una

perspectiva novedosa para hacer una relectura.

Por último, mostrar el destino de Fleance significa, a nuestro entender, la modificación más innovadora de Kurzel: rescata un personaje que había sido relegado en la obra original y que había sido olvidado casi en su totalidad por la crítica a lo largo de la historia para poder darle un nuevo giro. Además, al hacer esto cambia el enfoque del final. El hipotexto finaliza con el heredero de Duncan retomando el poder, es decir que hace hincapié en la restitución del orden originario. En cambio, la versión de Kurzel termina con Fleance tomando la espada del antiguo tirano: se hace énfasis en la profecía autocumplida. Por lo tanto, en esta nueva versión de *Macbeth*, la vuelta al orden establecido es solo aparente, porque luego llegará Fleance para cumplir con su destino. Otra vez un rey derrocará al otro, y que sea el hijo de Banquo y no Macbeth no garantiza ninguna vuelta al orden.

En conclusión, Justin Kurzel demuestra en esta versión del clásico shakesperiano que es posible hacer una reinterpretación innovadora sin necesidad de hacer grandes cambios en la trama o en la locación. Sólo es necesario mostrar los mismos hechos con otro punto de vista.

## Bibliografía


- Aumont, J, Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Paidós. Madrid, España.

- Bernades, H. (2015). "Una oscuridad de diseño antes que moral". *Página 12*, s.d.

- Cid, A. "Pasajes de la literatura al cine; algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición fílmica." En: *Letras; Número Monográfico Discursos de la representación: teoría y crítica.* nº 63-64, enero-diciembre 2011, pp. 19-40.

- Cid, A, Mosto, M. (2022). Locos por Cristo: Reflexiones en torno a *El idiota* de Fiodor Dostoievski y *Sacrificio* de Andrei Tarkovski. *Communio Arg,* 29, 56-73.

- Hutcheon, L. (1981) "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía". Extraído de: tallerletras.files.wordpress.com/2013/02/ironc3ada-sc3a1tira-y-parodia.pdf

- Sanchez Noriega, J, L. (s.d). *De la literatura al cine: Teoría y análisis de la adaptación.* Ediciones Paidós. Barcelona

- Shakespeare, W. (2016). *Macbeth*. Penguin Clásicos. Madrid, España.

# Los cuerpos y la memoria según la mirada foucaultiana sobre el cine

Lautaro Colautti

La relación del filósofo Michel Foucault con el cine fue breve pero intensa. Nunca escribió un libro dedicado al séptimo arte, al contrario que su amigo, Gilles Deleuze, y hay apenas una decena de textos breves donde da sus impresiones y reflexiona sobre un puñado de películas. Es en esos diez textos, producidos entre 1974 y 1982, compilados en *Dits et écrits*, donde podemos encontrar una interesante polémica en torno a la memoria histórica y la erotización del poder que ciertos filmes de la época exhibían en relación al nazismo; además de participar en la adaptación de *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère* (René Allio, 1976).

El propósito de este trabajo es explorar la relación de Foucault y el cine a partir de dos ejes: la posibilidad de intensificar regiones de nuestra memoria histórica y la posibilidad de deshacer y desorganizar los cuerpos que ofrece la imagen. Para eso nos centraremos en las entrevistas que Foucault diera a la revista *Cahiers du cinéma* y los breves artículos que publica por esos años comentando algunos filmes de Pier Paolo Pasolini, Werner Schroeter, Marguerite Duras, Liliana Cavani, Louis Malle, entre otros reconocidos cineastas.

## Introducción

La cuestión de la mirada siempre fue importante en la obra de Michel Foucault, la mayoría de sus indagaciones incluyen esta problemática de maneras muy diferentes: sea parte de la historia de la medicina, de los análisis de las pinturas de Velázquez, Manet o Magritte, o de la arquitectura de los dispositivos disciplinarios (Foucault, 2002: 175-178), las visibilidades son una de las piezas clave, junto con los enunciados, para entender el proyecto filosófico foucaultiano en su integridad (Deleuze, 2013: 30-34).

A pesar de la centralidad de las visibilidades en el cuerpo de sus categorías, Foucault nunca escribió un libro sobre cine y las referencias a directores o películas no abundan en sus textos. Mientras que su amigo Gilles Deleuze escribió dos obras fundamentales acerca de dicha materia, *Imagen-Movimiento* e *Imagen-Tiempo*, las investigaciones del filósofo de Poitiers rara vez se encuentran con el cine.

Más no se puede decir que este encuentro no se haya producido. Foucault sí pensó acerca del cine, Foucault sí escribió y publicó sobre cine: son diez textos en total; dos artículos publicados en el diario *Le Monde* titulados "Hacerse los locos", de 1975, y "Las mañanas grises de la tolerancia", de 1977. El resto del material son entrevistas publicadas en *Cahiers du cinéma*, entre otras revistas de cine, y realizadas por teóricos de renombre tales como Serge Daney, Serge Toubiana, Hélène Cixous, Pascal Bonitzer o Pascal Kané; también se encuentra entre dichos textos, una entrevista realizada en 1982 al director alemán Werner Schroeter solicitada por el mismo Foucault. Si bien son textos sucintos y considerados como "marginales" dentro del extenso corpus textual foucaultiano, hay algunos elementos sustanciales que merecen ser tomados en cuenta.

Para vertebrar este trabajo es necesario comenzar esclareciendo el contexto de la revista *Cahiers du cinema,* cuyos editores solicitan la palabra de Foucault para hablar sobre cine en medio de un debate estético-político. Una vez que sea contextualizada la intervención de Foucault en dicho debate, se podrá proceder a exponer los conceptos principales que aparecen en los artículos y entrevistas a fin de pensar su doble filo, es decir, por un lado se precisará qué aportan estos conceptos a la teoría del cine, y por otro lado, se exhibirá cómo se relacionan estos conceptos con la analítica foucaultiana desarrollada en esos años.

Antes de proseguir, cabe aclarar que este trabajo no ahondará en un aspecto crucial de la relación entre la teoría foucaultiana y el cine: nos referimos al lugar que ocuparía el cine en el proyecto arqueológico. Sobre el final de *L'Archéologie du savoir*, Foucault se pregunta si hay exclusividad de la epistemología en el método arqueológico para luego

responder que existen otros usos posibles y venideros de la arqueología. En esas páginas adelanta un trabajo que no llegaría a ser realizado bajo esos rótulos: una arqueología de la sexualidad, una arqueología del saber político y una arqueología de la pintura. Si bien Foucault se ocupó, bajo otro tipo de abordaje[3], de la sexualidad y de la política, la cuestión pictórica no fue abordada con la misma magnitud y proporción. Aun así, lo que Foucault buscó dejar en claro era que el saber pictórico podía ser tomado como objeto de análisis en la medida en que la positividad de dicho saber está atravesada por prácticas discursivas que conceptualizaron en distintas épocas el espacio, la profundidad, el color, la luz, las proporciones, los volúmenes, los contornos, etc. (Foucault, 2011, 252). Creo que es lícito abordar la pregunta acerca de si el saber cinematográfico comprende parte de esta misma historia o si se bifurca en algún momento de la misma adquiriendo su especificidad como lenguaje o saber. La pregunta que podría ser abordada en otro trabajo sobre este tema sería: ¿es posible ensayar una arqueología del cine? Es decir, ¿se pueden buscar las pistas de una historia del cine y sus discursos que esté atravesada por las discontinuidades en la medida en que se han producido cortes que establecieron nuevos *a priori históricos*[4] con las transformaciones técnicas, políticas y culturales del último siglo?[5]. Es posible decir que la teoría de Foucault ofrece una serie de herramientas para pensar este tema, tal vez de una forma diferente al enfoque que él mismo adoptó, tal como veremos en este trabajo.

3 En las publicaciones que le siguen a *La arqueología del saber* Foucault propone llamar a su metodología como genealogía (influenciado por la perspectiva histórica nietzscheana), manteniendo paralelismos con la arqueología pero incorporando el análisis de elementos no discursivos.

4 La expresión *a priori histórico* es utilizada por Foucault para designar las condiciones históricas de los enunciados que conforman el discurso, sus condiciones de emergencia, la ley de su coexistencia con otros, su forma específica de ser, los principios según los cuales se sustituyen, se transforman y desaparecen.

5 Incluso tomando la premisa de Schwarzböck (2017) que señala al cine como arte del Estado, podría realizarse una indagación en torno a cómo el archivo cinematográfico se conectó o trató de ser conectado con los dispositivos estratégicos estatales en el campo de lo social a lo largo del siglo XX.

## Los Cahiers y la moda retro

A comienzos de la década del ’60, la emblemática revista Cahiers du cinema atraviesa una fuerte tensión crítica entre dos tendencias de las que sus redactores y editores participaban: la vanguardia estética y la radicalización política. A principios de la década, en un ambiente cultural y social acalorado, el debate entre la primacía del abordaje estético y el ideológico a la hora de analizar los films condujo a la revista a abandonar casi por completo la crítica cinematográfica para convertirse en un espacio para el activismo político. Si ya en la década del ’50 Truffaut había atacado el Cinema de la Qualité[6] como una forma reaccionaria de hacer películas, Jean Narboni cuestionó con la misma agresividad militante el cine convencional de los años ’70 al mismo tiempo que defendió un modo alternativo de concebir la práctica cinematográfica. Entre 1970 y 1973, la mayoría de las discusiones en la revista van a ser encauzadas en torno a si los intelectuales y los artistas conservan su perspectiva pequeño burguesa e imponen un modo de acción o si aceptan abandonar su individualismo y sólo intervienen para reencauzar el ideario difuso de las masas de un modo que ellas puedan hacer un uso político de las imágenes cinematográficas. Luego del fracaso político en agosto de 1973 en el encuentro de Avignon[7], la revista entra en crisis y sus miembros deciden reestructurarla; salen de la dirección Jean Narboni y Comolli y pasan a dirigirla Serge Daney y Serge Toubiana.

Daney pasa a ocupar el rol del líder que refunda la revista y en este nuevo esquema uno de los debates más importantes será con lo que estos críticos denominan la *moda retro*, inaugurada por algunas películas

6 «Le Cinéma de la Qualité» (Cine de la Calidad) fue la denominación insultante, con C y Q mayúsculas, que el joven François Truffaut lanzó, un día de enero de 1954, a la cara de una generación de cineastas que estimaba anacrónicos o anticuados. El término, sin la carga peyorativa inicial, se utiliza en la actualidad para nombrar al cine nacido en los primeros años ‘40, en tiempos de la ocupación alemana, que sobrevivió en los ‘50, con tintes académicos o literarios para algunos, clásicos para otros, basados en un sustrato novelesco.

7 Encuentro donde se selló la alianza de los sectores más radicalizados dentro del espectro político de izquierda bajo la candidatura de François Mitterrand.

del *aprés-gaullisme*[8] (pos-gaullismo), como *Lacombe Lucien* (Louis Malle, 1974) o *Il portiere di notte* (Liliana Cavani, 1974) que, en términos de las críticas de la revista, mientras pretenden revisar el pasado de una manera provocadora, en realidad, lo fijan en una dimensión cínica que tiende a deshistorizarlo (Oubiña, 2020, 65).

Cabe aclarar que esta discusión tenía ya su historia previa: apenas terminada la Segunda Guerra Mundial, George Stevens atraviesa una Europa destruida partiendo de Saint-Lô junto a un grupo de soldados cineastas, llegando casualmente a la apertura del campo de concentración de Auschwitz. Filma en colores la apertura del campo, el apilamiento de cadáveres, montañas de anteojos, de cabello y dientes de víctimas con un tono que solo podría ser exento de responsabilidad por la inocencia de la situación. En 1960, el italiano Gillo Pontecorvo rueda *Kapo*, película que mereció una crítica de Jacques Rivette en los *Cahiers du Cinema* titulada "De la abyección". En ese texto, Rivette describe un plano del film en el que un prisionero se suicida arrojándose contra el alambre de púa electrificado. Para Rivette, la acción de hacer un *travelling* de avance para reencuadrar el cadáver en un plano contrapicado[9] es merecedora del más absoluto desprecio (Pál Pelbart, 2016, 273).

Serge Daney leyó ese texto de joven y entendió que Rivette tenía razón: quien no sintiese abyección por el "*travelling* de *Kapo*" no tenía nada que compartir con su mirada sobre el cine. Tal política de la imagen se convirtió en su axioma como crítico cinematográfico (Daney, 1998, 34-35).

Es en el marco de esta polémica con las películas sobre el Holocausto aparecidas en esos años que Michel Foucault es convocado a su primera entrevista, para la edición de julio y agosto de 1974, ocupando así un rol crucial en la reconfiguración intelectual de la revista. Pero antes

8 El *Gaullisme*, es una tendencia política francesa basada en las ideas políticas de Charles de Gaulle. Dentro del gaullismo existieron al menos dos tendencias definidas: una vinculada al mantenimiento del tradicionalismo cultural y social y otra que se mostró abierta a la modernización técnica y económica.

9 Es decir, visto desde abajo.

de adentrarnos en el análisis de las entrevistas, sería preciso introducir algunas nociones fundamentales para entender la relación entre la obra de Foucault y la historia.

## La perspectiva histórica de Foucault

Desde sus primeros trabajos Foucault propone una revisión drástica de la espacialización de la historia. Parte de los objetivos de sus investigaciones se centra en desactivar la noción evolucionista de la historia, consistente en trazos gruesos que racionalizan los distintos períodos epocales; a esta forma de totalización Foucault la llama *historia de las ideas*. Una de las referencias posibles apuntaría a la escuela historiográfica inglesa que surge en 1923 a partir del *History of Ideas Club*[10], cuyo principal exponente es Arthur Lovejoy. El método característico de esta escuela consiste en el análisis de los sistemas de pensamiento en pos de descubrir sus *ideas-unidades*, los supuestos elementos primarios que componen todo pensamiento, para rastrear luego su evolución a lo largo de la historia, es decir, en los diferentes contextos. Estos elementos constitutivos de los sistemas filosóficos permiten trazar agrupamientos y relaciones entre los hombres y las ideas, los autores y las obras. Esta perspectiva partía de rastrear los *filosofemas* o núcleos de ideas a través de criterios de selección que podían ser el de generalidad, continuidad, especificidad, etc. En esta perspectiva, las ideas eran un marco de referencia donde los hechos y las concepciones formaban una unidad indisoluble. Como señala el historiador argentino Mariano Di Pascuale (2011):

> [La historia de las ideas] A su vez, consideraba que las ideas poseían una dimensión dinámica, trazaban un recorrido, un tránsito. Revestían un espesor social, un "espacio" en donde se trasladan de una cultura a otra, de una época a otra, dando así una multiplicidad de sentidos y "relieves" superpuestos de significados (84).

10 El History of Ideas Club fue fundado en 1923 por un pequeño círculo de profesores de la Universidad de Hopkins donde se encontraban, además de Arthur Lovejoy, George Boas y H. C. Lancaster. El club funcionó hasta 1977 siendo de influencia capital para los estudios de historia intelectual.

Foucault comienza su libro sobre la arqueología tratando de explicitar las coordenadas de su pensamiento respecto de sus trabajos anteriores, y por eso comienza una problematización sobre cierta afición que los historiadores mantuvieron a la hora de analizar los largos períodos:

> Desde hace décadas, la atención de los historiadores se ha fijado preferentemente en los largos períodos, como si, por debajo de las peripecias políticas y de sus episodios, se propusieran sacar a la luz los equilibrios estables y difíciles de alterar, los procesos irreversibles, las regulaciones constantes, los fenómenos tendenciales que culminan y se invierten tras de las continuidades seculares, los movimientos de acumulación y las saturaciones lentas, los grandes zócalos inmóviles y mudos que el entrecruzamiento de los relatos tradicionales había cubierto de una espesa capa de acontecimientos (2015, 11).

La crítica al estudio de la historia de las ideas radica en su dependencia de las continuidades y las estabilidades más allá del cambio y la conflictividad. Esta perspectiva reconoce puntos de disrupción entre modos de conocimiento generales, pero la suposición de que esos modos existen como absolutos no deja ver al discurso en toda su complejidad. La imagen que encontramos en el fragmento citado es la de una multiplicidad de acontecimientos tapados por "zócalos inmóviles", dejando entrever que hay algo que subyace por debajo del pensamiento de lo Mismo[11]. Para encarar la tarea de destrabar esos zócalos y dejar ver lo discontinuo, Foucault rescata a dos de sus maestros, Gaston Bachelard[12] y Georges Canguilhem[13], como pioneros a la hora de pensar

11 Dentro de la filosofía francesa, lo Mismo o la Identidad funcionan como el fundamento del pensamiento representativo.

12 Gaston Bachelard fue un filósofo, epistemólogo, poeta, físico, profesor y crítico literario francés. Autor interesado por la historia de la ciencia moderna o contemporánea, y al mismo tiempo por la imaginación literaria, a la que dedicó una atención paralela.

13 Georges Canguilhem fue un filósofo y médico francés, miembro del Collège de France, especializado en epistemología e historia de la ciencia. Se lo considera el filósofo de la normatividad y un antecesor en este punto de las investigaciones foucaultianas sobre los procesos de normalización.

las interrupciones en la supuesta continuidad que el discurso historiográfico tradicional atribuye a la historia: a Bachelard debido a la noción de umbral epistemológico y a Canguilhem por sus nociones de desplazamientos y transformaciones de los conceptos. Mientras que la historia de las ideas transforma los documentos en monumentos y borra, en provecho de estructuras firmes, la irrupción de los acontecimientos[14], a partir de estos nuevos conceptos aparece una historia del pensamiento dispuesta a multiplicar las rupturas, a ponderar la discontinuidad como instrumento y objeto de la disciplina histórica, a esbozar una historia general que, como anhela Foucault, figure "un cuadro" o "series de series" por sobre una historia global que busca apiñar los fenómenos en torno a un centro único.

Esta mutación epistemológica de la disciplina será retomada sobre la tercera parte del libro para demarcar efectivamente el análisis arqueológico de la historia de las ideas. Los grandes temas de esta concepción monumental de la historia son: la génesis, la continuidad y la totalización (Foucault, 2015, 81). La arqueología es un abandono de estos problemas en pos de obtener otra mirada de la historia: no es la búsqueda de un discurso "más profundo", escondido dentro de los discursos, tampoco una mera subordinación de los discursos al contexto y mucho menos la reducción del discurso bajo las soberanías de la obra y del autor; más bien, es el estudio de la condición de posibilidad y la modalidad en los enunciados.

## Foucault, el *anti-retro*

La primera entrevista que la revista *Cahiers du Cinema* le solicita al filósofo será publicada en el verano de 1974. En ella, Pascal Bonitzer,

14 Este concepto puede ser entendido como la piedra angular de la perspectiva histórica, primero porque la arqueología foucaultiana busca reconstruir la red discursiva de todo acontecimiento histórico, segundo porque Foucault opta por ubicar el acontecimiento en el centro de sus estudios históricos. La perspectiva foucaultiana escapa de una historia cronológica, se afirma como una "acontecimientalización" *(événementialisation)* que busca mostrar la singularidad de cada momento histórico (Revel, 2008, 10).

Serge Daney y Serge Toubiana interrogarán a Foucault sobre la *moda retro* comenzando por plantear el objetivo declarado de reescribir la historia por parte de un grupo de películas entre las cuales se mencionan: *Lacombe Lucien* (Louis Malle, 1974), *Il Portiere di notte* (Liliana Cavani, 1974), *Les Chinois à Paris* (Jean Yanne, 1974), *Le Trio infernal* (Francis Girod, 1974), entre otras.

Al ser cuestionado por esta tendencia, Foucault lleva la discusión al concepto de la memoria popular, un concepto que aparecerá a lo largo de la serie de conversaciones y entrevistas posteriores. Para el filósofo hay una tradición de dicha memoria que se remonta a las tradiciones obreras y sindicales del siglo XIX, estas tradiciones se encuentran debilitadas en sus términos debido a que en el siglo XX tuvieron mayor referencia los liderazgos individuales como los de Churchill o De Gaulle y las epopeyas de los soldados que pelearon en las guerras mundiales. La moda retro revela, en palabras de Foucault, la incapacidad para contar historias vinculadas a las luchas populares, cayendo entonces en los procesos tradicionales de glorificación individual (Foucault, 2012, 103).

La crítica a la mirada histórica propuesta por la moda retro hace pie en una suerte de ambigüedad: una operación sugiere que las películas toman un héroe individual, como fueron los casos de Churchill y De Gaulle en la política; la otra sugiere que no hubo héroes porque no hubo luchas, es decir, no hubo luchas populares con el fascismo o el nazismo. Cabe señalar que Foucault no considera que sea históricamente viable hacer un filme positivo sobre las luchas de la resistencia porque no sería creíble para el público si entiende una operación política en este gesto:

> (…) la memoria es un gran factor de lucha (en efecto, es en verdad una especie de dinámica consciente de la historia como se desarrollan las luchas), si se tiene la memoria de la gente, se tiene su dinamismo. Y también se tiene su experiencia, su saber sobre las luchas anteriores. (…)

> Hay que tomar posesión de esta memoria, dirigirla, gobernarla, decirle aquello de lo se debe acordar. Y cuando uno ve esos filmes, aprende aquello de lo que debe acordarse: «no crean todo cuanto les han contado antaño. No hay héroes. Y si no hay héroes, es porque no hay lucha» (Foucault, 2012, 102).

Los entrevistadores, atentos a la respuesta, señalan que si bien algunas de estas películas no tienen un discurso histórico sobre las luchas, sí lo tienen en torno al sexo, haciendo un principal hincapié en los films *Lacombe Lucien* e *Il Portiere di notte.* Foucault dispensa a *Lacombe Lucien* de esta posición en la medida en que el aspecto erótico tiene la función de reconciliar al antihéroe de la película con la posibilidad de una vida por fuera del poder fascista, planteando así una sencilla confrontación entre el poder y el amor. En cambio, en el film de Liliana Cavani la cuestión erótica toma otro relieve:

> El poder tiene una carga erótica. Aquí se plantea un problema histórico: ¿Cómo es posible que el nazismo (que era representado por tipos lamentables, miserables, puritanos, especies de solteronas victorianas o, en el mejor de los casos, ladinas) haya podido convertirse, ahora y en todas partes, en Francia, en Alemania, en los Estados Unidos, en toda la literatura pornográfica del mundo entero, en la referencia absoluta del erotismo? Todo el imaginario erótico de pacotilla está colocado ahora bajo el signo del nazismo. Lo que en el fondo plantea un problema grave: ¿cómo amar el poder? (Foucault, 2012, 104)

Foucault se muestra en contra de esta relación entre la estética del totalitarismo militar y el erotismo de *sex shop*. Sus intuiciones no están lejos de advertir aquel movimiento fílimico conocido como *naziexplotation*, también conocido en Italia como *sadiconazista*. Aunque él no hace referencia a este movimiento, su comentario es significativo porque mucha de las críticas a estas películas sobre la Segunda Guerra Mundial podrían ser traspoladas a dicho género. Si bien las películas *naziexplotation* no enaltecen la figura de Adolf Hitler, sí proponen situaciones sexuales en clave de pornografía *soft* donde los y las oficiales

nazis torturan sexualmente a sus prisioneros[15].

## El deshacer de los cuerpos

En una entrevista con Hélène Cixous para la revista *Cahiers Renaud-Barrault* publicada en octubre de 1975 ambos hablan sobre el cine de Marguerite Duras. En esta entrevista ya encontramos con mayor preponderancia el segundo eje articulador de la relación del pensamiento de Michel Foucault y el cine: la problemática del cuerpo. Consultado acerca de la última película de Duras, Foucault esboza su primera idea en torno a la capacidad del cine para mostrar lo anómalo de los cuerpos:

> Tiene en él una especie de espesor de niebla. No se sabe qué forma tiene. No se sabe qué cara tiene. ¿Lonsdale tiene una nariz, Lonsdale tiene un mentón? ¿Tiene una sonrisa? De todo eso no sé rigurosamente nada. Es grueso y macizo como una niebla sin forma, y además de ahí surge esa suerte de zumbidos que vienen no se sabe de dónde, y que son su voz, o incluso sus gestos, que no tienen ningún asidero visible, que atraviesan la pantalla y que llegan hasta uno (Foucault, 2012, 108).

A mediados de la década del ’80, su amigo, el filósofo Gilles Deleuze, dará un curso sobre el pensamiento de Foucault a modo de homenaje post-mortem. En esas clases, Deleuze esboza una interesante relación entre Foucault y el cine como una clave para entender su pensamiento: esta se da en la separación entre el ver y el hablar que podría ser la base para entender la diferencia entre las visibilidades y los enunciados en su obra. El cine de Duras, puntualmente India Song (1975), aparece como ejemplificación de este recurso:

15 Entre las películas más conocidas se encuentran *Isla, la loba de las SS* (Don Edmonds, 1974), *Love Camp 7* (Lee Frost, 1969): algunos críticos también incluyen en este género tanto a la mencionada película de Cavani como también a otra película mencionada posteriormente por Foucault: *Saló o los ciento veinte día de Sodoma* (Pasolini, 1975).

> Quienes estuvieron acá el año anterior quizá recuerden que encontramos el mismo régimen de disyunción entre ver y hablar a otro nivel, el del cine. Y cuando trabajamos sobre la palabra en el cine nos pareció que algunos autores del cine moderno hacían de la palabra y de lo sonoro un uso muy particular, en el sentido de que era un uso disyuntivo con la imagen visual, que entre la palabra y la imagen visual había relaciones de disyunción. Nos pareció que eso se verificaba, que era presentado ante todo por tres grandes autores actuales: los Straub, Marguerite Duras, Syberberg. ¿Qué es esta disyunción ver-hablar? Como dice Marguerite Duras, es como si hubiera dos filmes, el film de las voces y el film visual. Dos filmes, es decir, sin isomorfismo. Y las voces evocan un acontecimiento que no veremos, mientras que la imagen visual presenta lugares sin acontecimientos, lugares vacíos o mudos. Los que los han visto, piensen por ejemplo en *India Song*, donde la imagen visual es enviada de un lado y el film de voz del otro. (Deleuze, 2013, 30-31)

Este recurso descrito por Deleuze provoca una perturbación en la percepción del espectador y es una de las formas en las que el cine logra generar su efecto de extrañeza que describe Foucault sobre el cuerpo que se vuelve niebla al hablar del film de Duras.

En otra entrevista realizada para la revista *Cinématographe* publicada a principios del 76, Foucault es interrogado acerca de *Saló*, la última película de Pasolini, a lo que el filósofo de Poitiers comenta sentirse impactado por la ausencia de sadismo y, sobre todo, la ausencia de Sade en los films así denominados.

> Puede haber Sade sin sadismo y sadismo sin Sade. Pero dejemos de lado el problema del sadismo, que es más delicado, y quedémonos en Sade. Creo que no hay nada más alérgico al cine que la obra de Sade. Entre las numerosas razones primero ésta: la meticulosidad, el ritual, la forma de ceremonia rigurosa que adoptan todas las escenas de Sade excluyen todo lo que podría ser un juego suplementario de la cámara. La menor adición, la menor supresión, el más pequeño adorno son insoportables. No hay una fantasía abierta, sino una reglamentación cuidadosamente programada. No bien algo falla o se formula

> como sobreimpresión, todo se estropea. No hay lugar para la imagen. Los blancos no deben ser llenados sino por los deseos y los cuerpos (Foucault, 2012, 111).

Para empezar, señala que el tratamiento del cuerpo en la literatura de Sade es, sin explayarse demasiado en este punto, incompatible con el cine. Sin embargo, podemos extraer que para el filósofo el tratamiento de los cuerpos en *Saló* se asemeja más a las técnicas de poder disciplinarias llevadas al extremo que con el encarnizamiento sistemático y erótico que los personajes de Sade producen en el cuerpo de sus víctimas. Dice Foucault (2012): "Querer retranscribir a Sade, ese anatomista meticuloso, en imágenes precisas no funciona. O Sade desaparece o se hace un cine perimido" (113-114).

A partir de esta crítica, el teórico de Poitiers desarrolla una interesante teoría en torno a la potencia del cine como arte: el deshacer de los cuerpos en la imagen. Para ilustrar esta noción procede a contraponer al film de Pasolini un film de Werner Schroeter, un director del Nuevo Cine Alemán[16], de 1972, llamado *La muerte de María Malibrán*.

> Miren los besos, las caras, los labios, las mejillas, los párpados, los dientes (…) Llamar a eso sadismo me parece totalmente falso, salvo el desvío de un vago psicoanálisis donde se trataría del objeto parcial (…)
>
> Se trata de una multiplicación, un brote del cuerpo, una exaltación de alguna manera autónoma de sus menores partes, de las menores posibilidades de un fragmento del cuerpo. Hay aquí un cuerpo anarquizado donde las jerarquías, las localizaciones y las denominaciones, la organicidad, si usted quiere, están en vías de deshacerse (Foucault, 2012, 112).

La influencia de *El Anti Edipo. Capitalismo y Esquizofrenia* se hace notar en la medida en que se puede establecer una cercanía con la

16 El *Neuer Deutscher Film* sirve para nombrar al período comprendido entre las décadas de 1960 y 1980. En la industria alemana creará su propio *star-system*, desde lo técnico se caracteriza por usar extensos *travellings* y planos de larga duración que favorecerán la improvisación de los actores, simplificando el montaje posterior.

concepción de *cuerpo sin órganos* de Deleuze y Guattari para pensar la des-jerarquización del cuerpo. La idea foucaultiana del cine no hace pie estrictamente en la técnica o en la estética, su concepción nos habla del cine como un dispositivo visual y sonoro que permite mostrar lo anómalo de los cuerpos. Mientras que en Sade el cuerpo es jerarquizado, organizado anatómicamente, el cine de Schroeter, Duras e incluso el cine clásico al nivel de las comedias de Billy Wilder nos muestran como un cuerpo se des-organiza bruscamente en la imagen y puede convertirse en un paisaje, una caravana, una tempestad, una montaña de arena, etc.

En dicha entrevista, Foucault vuelve a marcar su posición *anti-retro* de una forma similar a la crítica formulada en la entrevista para los *Cahiers*, pero ahora apuntando directamente contra el anudamiento entre nazismo y erotismo:

> Es un error histórico total. El nazismo no fue inventado por los grandes locos eróticos del siglo XX, sino por los pequeñoburgueses más siniestros, aburridos, repugnantes que se pueda imaginar. Himmler era vagamente agrónomo y se había casado con una enfermera. Hay que comprender que los campos de concentración nacieron de la imaginación conjunta de una enfermera de hospital y de un criador de pollos. Hospital más corral: esa es la fantasía que había detrás de los campos de concentración (Foucault, 2012, 114).

El sueño de limpieza racial difícilmente pueda ser compatible con el erotismo transgresor que le adjudican a los films como el de Pasolini o Cavani. Sin embargo, atendiendo a los mismos comentarios de Foucault pero saliéndonos de una interpretación literal, la disposición corporal en el film de Pasolini podría ser pensada en relación a los análisis de las técnicas de poder propias de las sociedades disciplinarias realizados por el teórico francés en *Vigilar y Castigar, el nacimiento de la prisión*, que serviría como contraparte para pensar un cine que muestre la jerarquización y organización *molar* de los cuerpos.

## El caso Pierre Rivière

Después del mayo francés, la sociedad queda en un estado de efervescencia y Foucault no es ajeno a este fenómeno: aunque ya había temas políticos en su obra, después de ese año sus reflexiones en esa dirección se agudizan y pasan a tomar un mayor protagonismo. Durante la década del '70, sus investigaciones van a estar centradas en la genealogía oscura de las instituciones modernas, el poder disciplinario pasa a ser uno de los conceptos centrales de su obra, y temas que ya había investigado en sus primeros libros vuelven a aparecer bajo su nueva lente analítica.

Buceando en los archivos para escribir sus libros y dar sus clases, en 1973 Foucault redescubre un caso inquietante ocurrido en la campiña francesa en el siglo XIX: el 3 de junio de 1835, Pierre Rivière, un joven de veinte años, mata a su madre, a su hermana y a su hermano con una hoz en un pequeño pueblo. Huye, se refugia en el bosque y después se va a la ciudad donde nadie lo conoce. Finalmente es detenido. En su celda comienza a escribir su autobiografía en la que expone las razones de sus crímenes guiados por Dios. El resultado del juicio es la condena a muerte, pero posteriormente es indultado por el rey. Se suicida en su celda en 1840.

En 1976 se estrena una película dirigida por René Allio y con guión de Pascal Bonitzer, Jean Jourdheuil y Serge Toubiana donde adaptan el dossier del caso introducido y compilado por Foucault. La realización de este ambicioso proyecto es objeto de un documental dirigido por Nicolas Philibert, entonces primer asistente de dirección de René Allio, *Retour en Normandie*, estrenado en el 2007, donde muestra cómo los intérpretes de la película, campesinos de Normandía, se apropian de ella y, en particular, de la trágica historia de Rivière y su familia.

En la presentación del libro, Foucault brinda una explicación sobre por qué decide publicarlo:

> Fue el hecho de que se trataba de un dossier, es decir de un asunto, de un acontecimiento alrededor y a propósito del cual se cruzaron discursos de origen, de forma, de organización y de función diferentes: el

> del juez de paz, el del procurador, el del presidente de los tribunales, el del ministro de justicia, el del médico rural y el del Esquirol, el de los aldeanos con su alcalde y su cura, y al fin el del criminal. Todos hablan, o parecen hablar, de lo mismo: todos se refieren, sin lugar a dudas, al acontecimiento del 3 de junio. Pero todos ellos, y dentro de su heterogeneidad, no forman ni una obra ni un texto, sino una singular querella, un enfrentamiento, una relación de poder, una batalla de discursos y a través de los discursos. Y decir una batalla no es suficiente; muchos combates tuvieron lugar al mismo tiempo y se entrecruzaron: los médicos hacían su guerra, entre ellos, contra los magistrados, contra el propio Rivière (que les engañaba afirmándoles que se había hecho pasar por loco); los magistrados efectuaban su combate a partir de las experiencias médicas, sobre el uso, bastante reciente, de las circunstancias atenuantes, sobre aquella serie de parricidios que había sido equiparada a la de los regicidios (Fieschi y Luis-Felipe no quedan lejos) (…) (Foucault, 1976, 9).

El caso Rivière sirve a Foucault para dar cuenta de una serie de relaciones: entre la formación y el juego de un saber (medicina, psiquiatría y psicopatología) en su relación con las instituciones y los papeles que de antemano deberán desempeñar (como la institución judicial con el experto, el acusado, el loco-criminal, etc.). De otro modo, permite un análisis del discurso donde podemos ver las relaciones de poder y de lucha en el marco de un campo estratégico. Por último, con la memoria de Rivière vemos su palabra en función de explicar o expresar su trastorno en contraste con los términos mediante los que se busca conferirle una valoración a sus actos. Para Foucault, este carácter polémico pudo ser captado por el director de la adaptación: "Las memorias mismas de Rivière no tienen sentido sino por la manera en que instala una relación de fuerzas con los otros discursos que se dicen sobre él. Allio comprendió muy bien que es esta conflictividad, en esta batalla donde residía el acontecimiento mismo" (Foucault, 2012, 71). Rene Allio se había destacado en la dirección por dirigir *Les Camisards* (1972) y *Rude journée pour la reine* (1973), donde proponía un cine militante que buscara devolver la historia al pueblo.

En la entrevista concedida al *Cahiers du cinema* en noviembre de 1976, Foucault habla de las dificultades de llevar adelante el texto de Rivière. Lo que parece preocupar a Foucault es que la reconstrucción del crimen como tal termine opacando la tragedia y el discurso de Rivière. Encuentra elogiosa la manera en que Allio resuelve la situación, ve con buenos ojos el gesto político de hacerlo en un lugar geográficamente cercano a los hechos, con campesinos que no son actores profesionales:

> Y al mirar la manera en que Allio hace trabajar a sus actores, sin duda pudo observar usted que en un sentido estaba muy cerca de ellos, que les daba muchas explicaciones y los apuntalaba enormemente, pero que, por otro lado, les deja mucha latitud, de modo que se percibiera realmente su lenguaje, su pronunciación, sus gestos (Foucault, 2012, 123).

Los campesinos no tuvieron problemas en representar una historia tan monstruosa, es más, utilizaron la historia como la oportunidad de mostrar elementos de su vida cotidiana.

## Intensificar regiones de nuestra memoria

Este tema es retomado en "El retorno de Pierre Rivière", otra entrevista para los *Cahiers* dos meses después de la anterior. Consultado en torno a la relación entre cine e historia, Foucault se expide al respecto:

> Lo que es impactante desde un punto de vista histórico, en la empresa de Allio, es que no se trató de reconstruir el caso Rivière. Se trató, tomando los documentos, tomando las memorias, tomando lo que efectivamente fue dicho por alguien que se llamaba Pierre Rivière, por su familia, por sus vecinos, por jueces, de preguntarse cómo es posible, en el momento actual, reubicar esas palabras, esas cuestiones, esos gestos en la boca, en el cuerpo, en el comportamiento de gente que ni siquiera son actores profesionales, campesinos del mismo lugar, que son isomorfos a los del caso de 1836(…)
>
> Hacer historia es una actividad erudita, necesariamente más o menos académica o universitaria. En cambio, transmitir la historia, o tener

> una relación con la historia, o intensificar regiones de nuestra memoria o de nuestro olvido es lo que hace Allio, es lo que puede hacer el cine (Foucault, 2012, 126).

Es importante leer este pasaje en consonancia con las críticas que Foucault y sus entrevistadores vertían sobre las películas que se ubicaban en la Segunda Guerra Mundial para contar dramas amorosos. Mientras que la *moda retro* presenta una des-historización del cine, Foucault encuentra la posibilidad de empalmar el archivo histórico con la producción cinematográfica no para hacer una historia en los términos académicos profesionales sino para asumir la intensificación de una región de la memoria. En este punto, la potencia del cine es la posibilidad de afirmar una política de la historia.

Allio utiliza durante la película una serie de desfasajes entre imagen visual e imagen sonora de tal manera que todo el conjunto se presenta como un sistema de desfase: el cuaderno inspira y llena suficientemente la imagen sonora, mientras la imagen visual es fundamentalmente independiente de ella. Allio, consciente del problema de disyunción del ver y el hablar, de lo visible y lo enunciable, los distribuye con distintos medios. Eso corresponde con la intención de Foucault, aunque Allio se mantiene en el límite de las exigencias de la narración, sin separarse tanto de ella como Duras, Syberberg, Straub y Huillet en sus películas a partir de la misma técnica disyuntiva.

> Hay, además, un juego establecido entre el texto, las memorias –esa voz en *off*– y lo que se ve, restituye muy bien esa trampa que disocia la imagen y el sonido. Por un lado, es una especie de voz que envuelve todo el resto, en consecuencia, todo el filme es interior a la voz de Rivière, y Rivière no está solamente presente en el filme, lo envuelve como una especie de película, está presente de manera obsesiva en las fronteras exteriores del filme; por la otra, al hacer intervenir voces documentales de periodistas, jueces, de médicos, restituye el movimiento por el cual Rivière de todos modos fue entrampado por el discurso que se refería a su propio discurso (Foucault, 2012, 128).

La realización de la disyunción se presenta en el límite de sus posibilidades en el primer plano de la película: un espacio vacío (un prado) captado por una panorámica dividida en el centro por un árbol; la banda sonora entra progresivamente: corresponde a los ruidos y voces del tribunal. Esta forma adelanta el lugar de los hechos y el lugar donde los hechos son expuestos generando un espacio intermedio, que es también, el lugar del espectador de la película frente a la historia y frente al "enigma Rivière". Si la posición de Foucault respecto a la disciplina histórica consistía en atender a los acontecimientos por debajo de las grandes continuidades del pensamiento que terminan generando bloques homogéneos, entonces podemos decir que el cine tiene la posibilidad de poner de relieve los acontecimientos que son parte de *nuestra* historia. En términos de Foucault:

> Nuestro inconsciente histórico está hecho de esos millones, de esos miles de millones de pequeños acontecimientos que, poco a poco, como gotas de lluvia, marcan nuestro cuerpo, nuestra manera de pensar, y luego el azar hace que uno de esos micro acontecimientos deje huellas y pueda convertirse en una especie de monumento, un libro, un film (Foucault, 2012, 128-129).

La multiplicidad de acontecimientos no debe entenderse como una multiplicidad que desemboca en el relativismo generalizado, borrando así la densidad de los mismos. La multiplicidad señalada por Foucault se corresponde más bien a las exigencias de una práctica historiadora que se preocupa por la problematización de los acontecimientos al punto de modificar nuestra relación con el pasado. En la medida en que una película puede intervenir en esta clave, la agudización de la memoria histórica, la reivindicación de la memoria popular, se vuelven algunas de las tareas más profundas del cine.

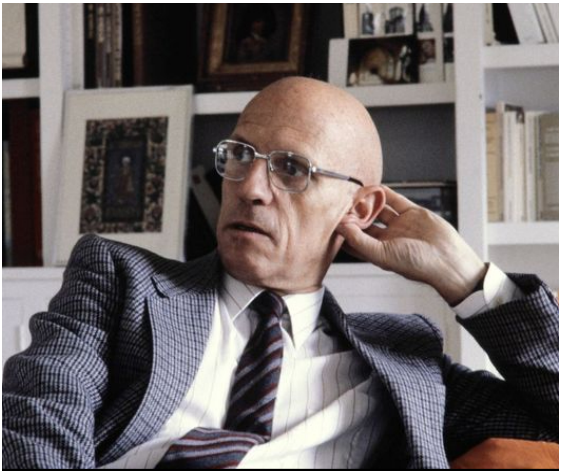
## Conclusiones

Luego de haber trazado un recorrido sobre aquel momento reflexivo de Michel Foucault sobre el cine (intervenciones fragmentarias que se suceden de 1974 a 1982), indagando el corpus de textos y films que lo

componen, se puede decir que la idea foucaultiana del cine está atravesada por una cuestión política en la medida en que propone observar la desorganización de los cuerpos en la imagen y la intensificación de regiones de la memoria. No lo hace desde las historias épicas y heroicas, sino desde las historias anónimas que involucran lo colectivo, en conexión con su forma "molecular" de pensar la historia; no desde las grandes continuidades y totalizaciones, sino desde la singularidad del acontecimiento.

Si bien el encuentro de Foucault con esta disciplina ha sido breve y discontinuo, lo expuesto anteriormente nos permite afirmar que la relación entre ambos es importante para: a) pensar una política de la imagen que salga de las formas canónicas de propagandismo histórico-político; y b) dar cuenta de las distintas formas de lenguajes con los que las investigaciones de Foucault entran en contacto generando una clarificación conceptual de sus ideas.

Por último, es posible destacar que este trabajo se concentró en los ejes de la memoria y la corporalidad para pensar esta relación. No se puede decir que el tema esté finalizado, dado que muchos elementos, sobre todo los que se relacionan con la sexualidad, el encierro y la locura, temas constantes en la escritura de Foucault, pueden encontrarse en sus artículos sobre cine y en fragmentos de algunas de las entrevistas citadas.



Fotografía de Michel Foucault (1926-1984)

## Bibliografía


- Dalmau, Iván. (2016), "Hacia una crítica de las Ciencias Humanas. Reflexiones foucaulteanas a partir de Saló o Los 120 días de Sodoma de Pier Paolo Pasolini", Ética y cine Journal Vol 6, N° 2, Buenos Aires, 2016, pp. 34-71.
- Deleuze, Gilles (2013), *El saber: Curso sobre Foucault*, Buenos Aires, Cactus.
- Di Pascuale, Mariano (2011). "De la historia de las ideas a la nueva historia intelectual: Retrospectivas y perspectivas. Un mapeo de la cuestión". *Revista Universum*. *Nº 26* (Vol. 1), pp. 79-92.
- Foucault, Michel (2012), *Foucault va al cine*, selección de textos a cargo de Patrice Maniglier y Dork Zabunyan, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Foucault, Michel (1976), *Yo, Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, mi hermana y mi hermano...,* Barcelona, Tusquets.
- Foucault, Michel (2014), Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Foucault, Michel (2015), *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Ganzo, Fernando (2012). "Historia de una revista: *Cahiers du cinéma*, a través de un programa en la Cinématheque Francaise. 1981. Entrevista con Jean Narboni". En: *Cinema Comparat/ive Cinema*. Vol. I. Núm. 1. 32-45.
- Maniglier, Patrice; Zabunyan, Dork (eds.) *Foucault va al cine*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Oubiña, David (2020). "Cahiers du cinéma en los años 70: Serge Daney y la nueva cinefilia contra el nuevo cine de calidad". En *Panambí* n.10 Valparaíso.
- Pál Pelbart, Peter (2016), *Filosofía de la deserción: Nihilismo,*

*locura y comunidad*, Buenos Aires, Tinta Limón.

- Revel, Judith (2008), El vocabulario de Foucault, Buenos Aires, Atuel.
- Schwarzböck, Silvia (2017). Los monstruos más fríos. Estética después del cine, Buenos Aires, Mar dulce.

# El cuento “Parece una tontería” de R. Carver desde *La hospitalidad* de Derrida y Dufourmantelle. Una consideración antropológico-filosófica

Leandro Cuellar

Este escrito es un análisis antropológico-filosófico del cuento “Parece una tontería”[17] del cuentista y poeta estadounidense Raymond Carver (1938-1988), a partir del libro *La hospitalidad*[18] (1997) del filósofo francés Jacques Derrida (1930-2004) y la psicoanalista francesa Anne Dufourmantelle (1964-2017)[19]. Se analiza la cuestión de la hospitalidad con el otro, con el que es distinto a mí. Creemos que la hospitalidad es una categoría fundamental de la antropología filosófica, ya que los hombres y las mujeres no viven aislados. Más bien lo contrario[20]. Por esta razón, creemos en la relevancia de presentar este asunto en el marco interdisciplinar entre la filosofía y la literatura. Ambas disciplinas integran múltiples perspectivas para pensar la condición humana como tratamos de hacerlo en este caso.

Antes de empezar el análisis sería conveniente explicar de qué trata el cuento de Carver: “Parece una tontería” (“*A Small, Good Thing*”). La historia comienza con Ann Weiss que pide un pastel de cumpleaños para su hijo Scotty a un pastelero que sin mucha cortesía la atiende. El pastelero, entonces, acepta el recado. Sin embargo, sucede que Scotty

17 Carver, R. (1981). “Parece una tontería”. Recuperado de: Parece una tontería, Raymond Carver (1938-1988) (literatura.us)

18 Derrida, J. y Dufourmantelle, A, [1997] (2000) *La hospitalidad*. Traducción: Mirta Segoviano. Ediciones de la flor: Buenos Aires.

19 Dufourmantelle invita a Derrida a escribir sobre la cuestión de la hospitalidad, luego de acudir a uno de sus seminarios sobre la temática. En el libro que analizamos se incluye la invitación de Dufourmantelle a Derrida y luego la exposición de Derrida.

20 El lugar de la alteridad en el proceso de constitución de la subjetividad es un sitio que es recurrente en las filosofías de los siglos XX y XXI, a partir, sobre todo, de los aportes del psicoanálisis, del pensamiento de Nietzsche y de la obra Emmanuel Levinas.

tiene un accidente, lo atropella un coche que se da a la fuga. Scotty es llevado al hospital y alarma a sus padres: Ann y Howard, ya que ha entrado en un estado de coma. Ann y Howard, en este complicado momento se turnan para ir a su casa y es, en esos momentos, cuando el pastelero los llama a altas horas de la noche para recordarles insistentemente que tienen un pastel que los espera. Finalmente, Scotty fallece. Las llamadas por parte del pastelero algo intimidantes continúan. Ann y Howard deciden ir al local del pastelero. Ann le explica lo sucedido con su hijo. En ese momento, el pastelero deja a un lado su actitud canallesca y se abre a conversar con ellos, a explicarle los motivos por los cuales él se convirtió en una persona fría y les sirve café acompañado con rolls de canela. Hablaron toda la noche hasta el amanecer.

A partir de estas breves oraciones acerca del cuento de Raymond Carver, creemos que podemos continuar nuestro análisis antropológico-filosófico en relación a la teoría que nos brinda Derrida y Dufourmantelle en *La hospitalidad*.

Así pues, hacemos primero una precisión acerca de Jacques Derrida y su condición de extranjeridad, luego analizamos los sentidos condicional y absoluto de la hospitalidad, a su vez, la distinción entre la figura del extranjero y del bárbaro. Posteriormente, analizamos la influencia de Emmanuel Levinas (1906-1995) en Derrida. Más adelante, observamos la aparición de la hospitalidad en el cuento de Carver para ofrecer una aproximación didáctica de la concepción derrideana. Finalizamos con una conclusión de los conceptos trabajados en relación con elementos que extrajimos del cuento.

## Acerca de Jacques Derrida

No estamos lejos de ver cómo el artista no se separa de su obra. Derrida nació en Argelia en el año 1930 cuando todavía Argelia era colonia francesa. La familia del filósofo profesaba la religión judía y Derrida, en su infancia y adolescencia, sufrió de antisemitismo.

Luego de la Segunda Guerra Mundial, el filósofo emigra a París donde logró estudiar en un prestigioso instituto, en la École Normale Supérieure

en 1952, será alumno ni más ni menos que de Louis Althusser. Hay que agregar que, se casa con una mujer francesa no judía[21] en 1957, de esta manera, rechaza el mandato familiar judío.

Antonio Campillo, explica lo siguiente: "....en la Francia blanca y católica, Derrida se sabe doblemente extranjero, porque es a la vez un *pied noir* de piel morena y un judío circunciso"[22]. Se denominaba pieds-noirs a las personas de origen mayormente francés que han nacido en Argelia durante la época colonial francesa que se mantuvo desde 1830 hasta 1962 -que fue el año de independencia de Argelia-.

Siguiendo a Campillo, el filósofo francés se enfrentó "a la cuestión crucial del otro" y al conflicto de convivir en una civilización "globalizada", "entremezclada" e "interdependiente". Lo que señala Campillo no sólo podemos observar en la obra que abordamos en este escrito, sino que también aparece esta problemática en la conferencia convertida en libro: *Cosmopolitas de todos los países, ¡un esfuerzo más!* (1996).

Nos lleva a comentar que el problema de la hospitalidad, del extranjero, del intruso, no es una cuestión ajena a la vida del autor, esto es, lo ha vivido en carne propia. Sin embargo, no ha sido un bárbaro, es decir, un "otro absoluto"[23].

## ¿Qué es la hospitalidad condicional y absoluta?

Derrida haciendo alusión al diálogo de vejez de Platón: *El Político,* sugiere que la hospitalidad guarda relación con el dar asilo a un otro, en el diálogo platónico: a un extranjero.

Decimos que la figura del extranjero es muy importante, ya que nos muestra el carácter no sólo de quien precisa asilo, hospitalidad; sino

21 Se casó con Marguerite Aucouturier (1932-2020), psicoanalista y traductora francesa de origen checo. Tradujo obras especialmente de la reconocida psicoanalista austriacobritánica: Melanie Klein.

22 *Campillo, A. (2005). Art.: "El extranjero (Palabras para Jacques Derrida)". Δαι΄μων. Revista de Filosofía, nº 34. 125-128.*

23 Derrida, J. y Dufourmantelle, A, [1997] (2000) *La hospitalidad*. Traducción: Mirta Segoviano. Ediciones de la flor: Buenos Aires. (P. 17).

también el carácter de extraño de quien lo pide o se lo debe dar. En el caso de la diferencia entre bárbaro y extranjero, ya hemos advertido una característica que posee el bárbaro y no el extranjero, aquel es un otro en sentido absoluto: todo bárbaro es extranjero, pero no todo extranjero es un bárbaro.

En síntesis, el bárbaro tiene una diferencia radical en términos culturales: no habla la misma lengua y además, no comprende la misma realidad social en términos culturales y políticos. Es incomprensible. El bárbaro no es en rigor un extranjero, no está protegido por el derecho, en cambio, el extranjero sí es asistido.

A su vez, Derrida utiliza otro diálogo platónico, pero en este caso perteneciente a lo que podemos clasificar como escrito socrático: *Apología de Sócrates*. Aquí, Derrida señala cómo se presenta Sócrates ante los jueces, esto es, Sócrates expresa que no va utilizar un lenguaje sofista o retórico, sino que más bien va a decir la verdad sin palabrerío. Entonces, Sócrates no va a hablar la misma lengua que las personas que se presentan ante los jueces, así que, es extranjero a ese hablar, a esa forma de discurso.

Por otra parte, Derrida analiza la importancia del nombre cuando hablamos de un extranjero, ya que el nombre y apellido nos permite saber de qué linaje o familia proviene o también nosotros podemos pensar que el apellido da cuenta de dónde procede tal hombre o tal mujer. No son lo mismo el apellido: "Taylor", "Rodríguez" o "Meyer". El nombre guarda una relación con la genealogía o los antecedentes históricos de un hombre o una mujer. Sin embargo, hay que enfatizar que para Derrida es necesario que se cumpla una hospitalidad a la que llama "absoluta" que se opone a la hospitalidad condicional. Esta última puede ser una hospitalidad interesada, egoísta o realizada por deber; mientras que aquella es completamente desinteresada y sin la espera de un beneficio de ningún tipo.

Hay que mencionar, que la hospitalidad absoluta puede estar en contra incluso de la Justicia, sin embargo la hospitalidad condicionada se

basa en valores jurídicos: en un pacto. Es decir que, en la hospitalidad condicionada actuamos porque la ley nos obliga a actuar de tal modo. Podemos aventurarnos a pensar también en aquellas leyes morales religiosas como los 10 mandamientos cristianos, por ejemplo: "No matarás". En el caso de que una persona no asesine a otra simplemente porque es una obligación religiosa o no cometa un acto impuro cualquiera por temor a Dios, está actuando en base a una hospitalidad condicionada. Por otro lado, si se trata de un ser que despliega su humanidad con amor al prójimo y lo hace desde una voluntad buena, genuina, entonces aquí se trata de una hospitalidad absoluta[24].

La hospitalidad absoluta es aquella que se le da al bárbaro, no importa el nombre y apellido, no importa el color de piel o de pelo, no importa si nos dará algo a cambio o no, no importa si es una persona prestigiosa en la sociedad, un agente de inversiones bursátiles o es un mendigo. En resumidas cuentas, esta hospitalidad es completamente desinteresada a diferencia de la hospitalidad condicionada. Podemos expresar que da lugar al cuidado del otro, antes que al mío propio.

Llegados a este punto, podemos decir que la hospitalidad es una categoría antropológico-filosófica *par excellence*. Nos construimos con y a partir del Otro. Sería bastante desafortunado que una antropología filosófica no se ocupe de la relación de extranjería.

Jean-Luc Nancy, reflexiona en *El intruso*[25] (2000) sobre su trasplante de corazón hace 10 años. El intruso es el corazón nuevo que le otorgaron de una persona que desconoce absolutamente. Piensa en este texto, el filósofo francés fallecido recientemente, sobre la condición de ex-

24 Idem, [1997] (2000) "Decimos, sí. al *recién llegado*, antes de cualquier determinación, antes de cualquier anticipación, antes de cualquier *identificación*, se trate o no de un extranjero, de un inmigrado, de un invitado o de un visitante inesperado, sea o no el recién llegado de otro país, un ser humano, animal o divino, un vivo o un muerto, masculino o femenino. (P. 81)

25 Nancy, J. (2000). *El intruso*. Traducción: Margarita Martínez. Amorrortu: Madrid - Buenos Aires. En esta segunda edición del libro, Nancy agrega la sección "Post scriptum (abril de 2005)" donde lamenta la muerte de su amigo Jacques Derrida hace 6 meses.

tranjeridad que tenemos ante el mundo y ante nosotros mismos. En resumidas cuentas, somos todos extranjeros de alguien, de algo o incluso -siguiendo a Nancy- hasta de nosotros mismos.

## La influencia de Levinas en Derrida

En una conferencia dictada en Argentina a propósito de la hospitalidad[26] -un año antes de su fallecimiento-, Anne Dufourmantelle expresa que la hospitalidad es incondicional[27] o de otra manera no es absolutamente nada. Somos todos personas que migran y personas que se dirigen al mismo sitio: la muerte. La filósofa subraya la vinculación del pensamiento de Derrida y Levinas, en el sentido de que ambos van a reflexionar que somos responsables del otro. En síntesis, el Otro está primero.

Levinas en Totalidad e infinito, utiliza -en la Primera Sección: "Mismo y Otro"- la palabra "acogida" que puede tomarse como sinónimo de recibimiento y hospitalidad: "La trascendencia del otro, que es su eminencia, su altura, su señorío, engloba en su sentido concreto su miseria, su exilio y su derecho de extranjero (...) El hecho último y aquello en que las cosas sobrevienen no como lo que se edifica, sino como lo que se da, es la relación del Mismo con Otro, es mi acogida de Otro"[28]. Observamos en Levinas la preeminencia del Otro sobre el Mismo. El Otro se manifiesta ante nosotros como deuda de acogimiento y hospitalidad hacia él. Con esto queremos decir que el recibimiento del Otro no emana de una libre elección de mi voluntad racional, sino como respuesta inmediata y prerreflexiva a la demanda del rostro del Otro. Sobre esta fuente va a beber el pensamiento de Derrida: "la hospitalidad absoluta exige que yo abra mi casa y que dé no solo al extranjero…

26 Anne Dufourmantelle visitó Argentina en el 2016 en el marco de "La noche de la Filosofía". Organizado por el Institut francais d`Argentine.

27 La "hospitalidad incondicional" de la que habló Dufourmantelle en la conferencia es sinónimo de la "hospitalidad absoluta" tratada aquí.

28 Levinas, E. [1961] (1987). *Totalidad e infinito*. Traducción: Daniel E. Guillot. Sígueme: Salamanca. (Pp. 79-80)

sino al otro absoluto, desconocido, anónimo, y que le *dé lugar*"[29]. Para Levinas, la hospitalidad no se resuelve como un deber ético-político, sino como un movimiento sensible en el que se constituye la subjetividad del Mismo. En cambio, para Derrida, la hospitalidad absoluta es el resultado de una elección del sujeto ético-político.

En la *Segunda Sección* de *Totalidad e infinito* denominada "Interioridad y economía", aparece un capítulo en relación a una metáfora que utiliza Levinas que es "la morada". Aquí, se asocia lo femenino a la hospitalidad, al acogimiento[30]. Siguiendo a Marta Palacio, en la *Cuarta Sección:* "Más allá del rostro" la mujer que aparecía "como casa u hospitalidad…se la describe [ahora] como la amada de la relación erótica (aimée)"[31]. Levinas llega a decir que: "La debilidad de la feminidad invita a la lástima…"[32]. Derrida utiliza la figura femenina y literaria de Antígona, pero no hace ningún análisis de lo femenino o de la mujer en *La hospitalidad*, es decir, no hace distinción de género.

---

29 Derrida, J. y Dufourmantelle, A, [1997] (2000) *La hospitalidad*. Traducción: Mirta Segoviano. Ediciones de la flor: Buenos Aires. (P. 31).

30 Marta Palacio hace un análisis detallado de la figura de la mujer y lo femenino en su tesis doctoral convertida en libro: *La mujer y lo femenino en el pensamiento de Emmanuel Levinas. Un debate de género en torno a la alteridad femenina* (2008). Editorial de la Universidad Católica de Córdoba. Argentina. (Pp.348-372). Desde la perspectiva de la autora, hay un planteo patriarcal de lo femenino en Levinas asociado a la debilidad, ocultamiento, ausencia, etc.

31 Palacio, M. (2008). *La mujer y lo femenino en el pensamiento de Emmanuel Levinas. Un debate de género en torno a la alteridad femenina* (2008). Editorial de la Universidad Católica de Córdoba. Argentina. (P. 349)

32 Levinas, E. [1961] (1987). *Totalidad e infinito*. Traducción: Daniel E. Guillot. Sígueme: Salamanca. (P.297). Levinas fue duramente criticado por la reconocida existencialista y feminista francesa Simone de Beauvoir en una nota al pie número 4 de su libro *El segundo sexo*, expresa lo siguiente: "...Supongo que el señor Lévinas no olvida que la mujer es también, para sí, conciencia. Sin embargo, es chocante que adopte deliberadamente un punto de vista de hombre, sin señalar la reciprocidad entre el sujeto y el objeto. Cuando escribe que la mujer es misterio, sobreentiende que es misterio para el hombre. De tal modo que esta descripción, que se quiere subjetiva, es en realidad una afirmación del privilegio masculino". El lector o la lectora sacará sus conclusiones sobre esta cuestión.

A pesar de la influencia indiscutible de Levinas en Derrida -este último cae en el hechizo de la escritura de aquel- analizamos que hay una diferencia en el análisis. La hospitalidad en Levinas, es pensada desde un sentido ético constitutivo de lo humano, mientras que Derrida reflexiona la hospitalidad desde un aspecto político. Vemos cómo Derrida utiliza su examen sobre la hospitalidad con el fin de aclarar el aspecto político de Argelia[33].

## La aparición del concepto de hospitalidad absoluta en "Parece una tontería"

En el cuento de R. Carver, la hospitalidad incondicional o absoluta puede analizarse en el desenlace final de la historia. Al enterarse de lo sucedido con el niño Scotty, se produce un punto de inflexión en la vida del pastelero. Realiza una introspección profunda de sí mismo y es hospitalario con Ann y Howard:

> —Permítanme decirles cuánto lo siento —dijo el pastelero, apoyando los codos en la mesa—. Sólo Dios sabe cómo lo lamento. Escuchen. Sólo soy un pastelero. No pretendo ser otra cosa. Quizá antes, hace años, fuese un ser humano diferente. Lo he olvidado, no lo sé seguro. Pero si alguna vez lo fui, ya no lo soy. Ahora soy un simple pastelero. Eso no justifica lo que he hecho, lo sé. Pero lo siento mucho. Lo siento por su hijo, y por la actitud que he adoptado.

En primera instancia, analizamos que el pastelero pide perdón por sus actos, es decir, por sus llamadas amenazantes a altas horas de la noche. En vinculación con el perdón, Derrida -en *El siglo y el perdón* (1996)- expresa: "es preciso, me parece, partir del hecho de que, sí, existe lo imperdonable. ¿No es en verdad lo único a perdonar? ¿Lo único que *invoca* el perdón?"[34]. El pastelero no sabía de la muerte del niño aún así

33 Derrida, J. y Dufourmantelle, A, [1997] (2000) *La hospitalidad*. Traducción: Mirta Segoviano. Ediciones de la flor: Buenos Aires. Se puede observar en las páginas 139, 141, 143 y 145.

34 Derrida, J. [1996] (2003). *El siglo y el perdón (entrevista con Michel Wieviorka)*. Traducción de Mirta Segoviano. Ediciones de la Flor: Buenos Aires. (P. 12). En

creemos que fue imperdonable su acción o en todo caso muy difícil de perdonar.

En segunda instancia, observamos que se da la hospitalidad absoluta por parte del pastelero hacia Ann y Howard. Ambos eran desconocidos para él, pero eso no le importó. También, analizamos que es en este momento del cuento cuando realmente empiezan a hablar la misma lengua - con esto, nos referimos a que empiezan por fin a comprenderse-.

Recordemos que Ann cuando por primera vez fue a pedir el pastel -al comienzo de la historia-, éste no se mostró amable:

> Ella le dio su nombre, Ann Weiss, y su número de teléfono. El pastel estaría hecho para el lunes por la mañana, recién sacado del horno, y con tiempo suficiente para la fiesta del niño, que era por la tarde. El pastelero no parecía animado. No hubo cortesía entre ellos, sólo las palabras justas, los datos indispensables. La hizo sentirse incómoda, y eso no le gustó. Mientras estaba inclinado sobre el mostrador con el lapicero en la mano, ella observó sus rasgos vulgares y se preguntó si habría hecho algo en la vida aparte de ser pastelero.

Observamos, en esta narración de Carver a comienzos del cuento, que el otro, el extraño, se me aparece como hostil. Como plantea Derrida hay una delgada línea que se expresa con el juego de palabras entre el que es bien recibido el *hospes* (huésped) y *hostes* (hostil) -que puede amenazar mi propio lugar, se puede volver mi enemigo-. En el caso de Ann, el pastelero se le presenta como hostil, en este primer momento. De igual manera, sucede con el pastelero frente a Ann. Ella no es nada mío -podría pensar el pastelero-, es una intrusa en mi pastelería. Ahora bien, se esperaría -en el mejor de los casos- que Ann haya sido vista por él como una persona que la tiene que tratar con cierta amabilidad, ya que se interesa en sus pasteles, pero no fue lo sucedido en el cuento.

Esta situación la vivimos nosotros día a día. Muchas veces -no siempre- cuando precisamos comprar algún alimento o recurso no somos

---

este libro Derrida también realiza una diferenciación entre el perdón condición y el incondicional o absoluto.

atendidos cortésmente. Podemos sentir que estamos siendo una carga para el otro. La misma situación puede vivir un comerciante que al vender sus productos espera un trato amable por parte del comprador, pero puede que en situaciones no lo obtenga.

## No existe la hospitalidad[35]. La transgresión de las leyes de la hospitalidad y de la ley de la hospitalidad absoluta

En el cuento de Carver también asistimos desde un principio a la falta de hospitalidad. El cuentista narra crudamente la repudiable actitud del conductor que choca a Scotty:

> El niño bajó de la acera en un cruce, sin mirar, y fue inmediatamente atropellado por un coche. Cayó de lado, con la cabeza junto al bordillo y las piernas sobre la calzada. Tenía los ojos cerrados, pero movía las piernas como si tratara de subir por algún sitio. Su amigo soltó las patatas fritas y se puso a llorar. El coche recorrió unos treinta metros y se detuvo en medio de la calle. El conductor miró por encima del hombro. Esperó hasta que el muchacho se levantó tambaleante. Oscilaba un poco. Parecía atontado, pero ileso. El conductor puso el coche en marcha y se alejó.

Asistimos a un desinterés pleno por aquel que se me presenta como ajeno a mi. Se transgreden las leyes de la hospitalidad. Derrida expresa: "La ley, en singular absoluto, contradice a las leyes en plural, pero cada vez es la ley en la ley, y cada vez fuera de la ley en la ley. Eso es, la cosa tan singular que llamamos las leyes de la hospitalidad"[36]. Aquí, observamos la inspiración de Derrida en Kant aunque se distancia en cierto punto. Por un lado, tenemos las leyes condicionales que como mencionamos poseen cierto interés en el actuar -conforme al deber siguiendo a Kant-. Sin embargo, Derrida dice: "la hospitalidad no debe pagar una

35 "No existe la hospitalidad" ("*Pas d'hospitalité"*) es el título de la segunda parte de la exposición de Derrida del libro que estamos abordando (*La hospitalidad*), en donde aparece con precisión la descripción de las leyes de la hospitalidad.

36 Derrida, J. y Dufourmantelle, A, [1997] (2000) *La hospitalidad*. Traducción: Mirta Segoviano. Ediciones de la flor: Buenos Aires. P. 85

deuda, ni estar ordenada por un deber: graciosa, no `debe´abrirse al huésped [invitado o visitante] ni `conforme al deber´ni siquiera, para utilizar la distinción kantiana `por deber´"[37]. Derrida piensa que si se actúa por deber ya no sería una hospitalidad absoluta. Tomando como ejemplo la escena mencionada más arriba del cuento observamos que no se realiza ningún tipo de ley ni siquiera condicional. Podemos diferenciar entre las leyes de hospitalidad condicionales y la ley de hospitalidad absoluta[38].

Acudimos muy a menudo en los medios de comunicación a vivencias de este tipo. Suele suceder que el conductor de un automóvil después de chocar no se haga cargo de prestar auxilio y escape para no tener ningún inconveniente legal. Aquí, podríamos preguntarnos: ¿Es más valioso salir ileso de la Justicia que salir ileso de la moral propia? ¿Cómo puede un conductor que choca a un niño y se da a la fuga dormir luego en tranquilidad? ¿No lo persiguen demonios?

No está de más recordar que a partir de este choque el niño Scotty muere. En la oración fúnebre pronunciada por parte de Derrida durante el sepelio de E. Levinas el 28 de diciembre de 1995[39], Derrida recuerda que su colega y amigo no estaría de acuerdo en pensar la muerte como la querría haber concebido Caín, esto es, un paso a la nada o en términos heideggerianos: "la muerte es la posibilidad de la radical imposibilidad

37 Idem, [1997] (2000), P. 85

38 Considero, desde un punto de vista personal, -aunque Derrida expresa que se trata de una "ley sin imperativo"- que la ley de hospitalidad absoluta está inspirada en la segunda reformulación del imperativo categórico kantiano que aparece en la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* [1785] (2009) de la siguiente manera: *"obra de tal modo que uses la humanidad, tanto en tu persona como en la persona de cualquier otro, siempre como un fin al mismo tiempo y nunca solamente como un medio".* Traducción de Manuel García Morente. Opuscus philosophica. Madrid. Nos preguntamos respectivamente: ¿No tiene en miras la ley de la hospitalidad absoluta a la humanidad en sí misma? ¿No hay en este punto justamente un paralelismo indiscutible entre Kant y Derrida?

39 Derrida, J. [1995] (1998). *Adiós a Emmanuel Levinas. Palabra de acogida.* Traducción: Julián Santos Guerrero. Trotta: Madrid. (Pp. 15-16).

de existir [Daseinsunmöglichkeit]".[40]

Derrida cita en esta oración fúnebre a uno de los cursos impartidos por Levinas entre 1975 y 1976 -curso llamado: "La muerte y el tiempo"-, en donde Levinas expresa lo ambiguo de la muerte, a la que llama "una partida sin retorno", pero asimismo se realiza la pregunta: "¿es posible que esté muerto?". En este punto nos acercamos a una antropología de la muerte. Nuestra relación con los muertos no es la misma que la que poseen los animales. Hay una simbología en el hombre que está presente, por ejemplo, en los rituales. La pregunta levinasiana de la muerte nos interroga sobre si es posible que los muertos fallezcan en algún momento.

Otro poeta, cuentista y perteneciente al realismo sucio como Carver, nos referimos al estadounidense Charles Bukowski (1920-1994), bromea y es irónico en ciertos momentos con la muerte: "Cuando llego a casa puedo pensar en la muerte. Un poco nada más. No demasiado. No me preocupa morirme, ni me arrepiento, ni nada de eso. Más que nada se parece a un trabajo pesado. ¿Cuándo? ¿La noche del miércoles que viene? ¿O cuando esté dormido? ¿O a consecuencia de la próxima horrible resaca? ¿Accidente de tráfico?"[41]. En muchos de sus poemas también hace referencia a la muerte. Hay cierta despreocupación muchas veces en Bukowski por este tema o también, por la enfermedad o la soledad de la vejez. Aunque puede ser la escritura una forma de desprenderse y reírse de sus propios fantasmas. Obviamente, la muerte de una persona que ya vivió mucho tiempo no se compara con la muerte prematura de un niño como en el caso de Scotty.

Se debe subrayar que la escena del choque que provoca la muerte del niño puede mostrarnos parte de nuestra condición como seres con falta de humanidad, como seres transgresores de las leyes de la hospitalidad.

40 Heidegger, M. [1927] (1995). *Ser y Tiempo*. Traducción: Eduardo Rivera.Trotta: Madrid. (P. 274).

41 Bukowski, C. [1998] (2000). El capitán salió a comer y los marineros tomaron el barco.[The captain is out to lunch and the sailors have taken over the ship]. Anagrama: Barcelona. (P. 54).

En el caso de Scotty hablamos de una tragedia que llevó como expresaría Levinas: "una partida sin retorno". ¿Es posible que para Ann y Howard la muerte de Scotty sea un hecho? ¿Tendrán ira con aquel conductor que se dio a la fuga en lugar de llevar al hospital a su hijo?

Hay que concluir, que más allá de este crimen cometido en el cuento de Carver, también debemos admitir que no siempre actuamos con la ley de la hospitalidad incondicional en nuestra cotidianidad. Por ejemplo, ¿Ayudamos a una persona ciega a cruzar la calle y actuando con un pleno desinterés en la acción? ¿O, nos preocupamos por personas que en situación de calle están pasando hambre sin pensar que tengo un deber hacia ellas? Tal vez, por eso merezca la pena reflexionar sobre la ley de la hospitalidad absoluta.

## Conclusión

Tanto Ann y Howard, por un lado y el pastelero, por otro, eran extranjeros entre sí. La figura del extraño en Carver es oscura. El cuentista y poeta pertenece a la corriente literaria del realismo sucio, es aquella corriente que posee cierta vinculación con el nihilismo, con cierto desencanto social y cultural. Siguiendo a la investigadora cultural Durda Trajković, hay cierto cinismo en el realismo sucio y valores negativos propios de una sociedad de posguerra. R. Carver es conocido por retratar la sombra o el aspecto periférico de las personas, aquello que no anda bien. Aún así, la mayor parte de los finales de sus relatos están llenos de un intenso sentido humano como en el final de su famoso cuento "Cathedral" o en castellano: "Catedral"[42].

También, podemos analizar que el pastelero aparece como un bárbaro frente a Ann. A Ann no le resulta familiar, hay rareza, habíamos hablado de la incomodidad que le había generado. Al punto de que le genera rechazo.

Ahora bien, podemos decir que al final de "Parece una tontería" se rompe esa relación de extrañamiento con el otro. Podemos decir que

42 "Catedral" es el último de los cuentos incluidos en el libro del mismo nombre de 1983. Fue editado en castellano por la editorial: Anagrama.

aparece expresado en un sentido derrideano: la hospitalidad absoluta. No se da una hospitalidad por una obligación o deber (es decir, una hospitalidad condicional), sino que nace genuinamente del pastelero:

> Comieron bollos de canela y bebieron café. Ann sintió hambre de pronto y los bollos eran dulces y estaban calientes. Comió tres, cosa que agradó al pastelero. Luego él empezó a hablar. Le escucharon con atención. Aunque estaban cansados y angustiados, escucharon todo lo que el pastelero tenía que decirles. Asintieron cuando el pastelero les habló de la soledad, de la sensación de duda y de limitación que le había sobrevenido en sus años maduros. Les contó lo que había sido vivir sin hijos durante todos aquellos años. Un día tras otro, con los hornos llenos y vacíos sin cesar. La preparación de banquetes y fiestas. Los glaseados espesos. Las diminutas parejas de novios colocadas en las tartas de boda. Centenares de ellos, no, miles, hasta la fecha. Cumpleaños. Imagínense cuántas velas encendidas.

Llegados a este punto, podríamos preguntarnos: ¿Qué es la hospitalidad absoluta? Este final del cuento de Carver es preciso, en ese sentido. El pastelero conversó con ellos de cuestiones profundas e íntimas sobre cómo le estaba yendo en la vida y ese sentimiento de soledad que lo apresaba. A su vez, les dió de comer y beber. Es importante esto último, ya que por el momento en que estaban atravesando: Ann y Howard, les era imposible comer o tener apetito. Estamos hablando de dos personas que asistieron a la pérdida de un hijo de forma muy reciente. Aún así, la hospitalidad que les brinda el pastelero los anima, los apoya en ese momento de tanta angustia. Podemos decir que de eso se trata dar asilo, prestar lugar, albergar, construir con el Otro. Se deja por fuera lo cuantificable, lo mensurable, lo inexpresivo.

A fin de cuentas, sobre eso se trata la verdadera hospitalidad: recibir al otro y escucharlo pese a las diferencias irresolubles.

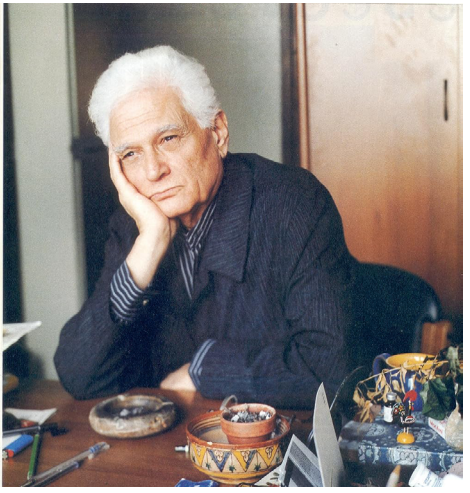


Imagen de Jacques Derrida (1930-2004)

## Bibliografía


- Bukowski, C. [1998] (2000). El capitán salió a comer y los marineros tomaron el barco.. Anagrama: Barcelona. P. 54.
- *Campillo, A. (2005). Art.: "El extranjero (Palabras para Jacques Derrida)". Δαι΄μων. Revista de Filosofía, nº 34. 125-128.*
- Carver, R. (1981). Cuento: "Parece una tontería". Título original en inglés: "A Small, Good Thing". Originalmente publicado en Columbia. Recuperado de: Parece una tontería, Raymond Carver (1938-1988) (literatura.us)
- Conesa, D. (2006). "La «ética de la acogida» en el pensamiento de Emmanuel Levinas. Una lectura derridiana". Thémata. Revista de Filosofía. Núm. 36. Pp. 223-230.
- Derrida, J. [1995] (1998). *Adiós a Emmanuel Levinas. Palabra de acogida*. Traducción: Julián Santos Guerrero. Trotta: Madrid. Pp. 15-16.
- Derrida, J. [1996] (2003). *El siglo y el perdón*. Traducción de Mirta Segoviano. Ediciones de la Flor: Buenos Aires.
- Derrida, J. y Dufourmantelle, A. (2000). *La hospitalidad*. Traducción: Mirta Segoviano. Ediciones de la Flor: Buenos Aires.
- Dufourmantelle, A. (2016). Conferencia: "La hospitalidad". En "La Noche de la Filosofía". Institut francais d´Argentine. Recuperado de la web: Anne Dufourmantelle en "La noche de la Filosofía. La hospitalidad".
- Heidegger, M. [1927] (1995). Ser y Tiempo. Traducción: Eduardo Rivera. Trotta: Madrid. P. 274.
- Levinas, E. [1961] (1987). Totalidad e infinito. Traducción: Daniel E. Guillot. Sígueme: Salamanca.
- Nancy, J. (2000). *El intruso*. Traducción: Margarita Martínez. Amorrortu: Madrid - Buenos Aires.

- Palacio, M. (2008). *La mujer y lo femenino en el pensamiento de Emmanuel Levinas. Un debate de género en torno a la alteridad femenina*. Editorial de la Universidad Católica de Córdoba. Argentina. (P. 349-372).
- Trajković, D. (2017). Art.: "Realismo sucio: posibilidades y límites". Instituto de filosofía y teoría social - Universidad de Belgrado. ISSN 2067-9092, Nº. 8, págs. 125-135.

# El kitsch en lo melodramas de Douglas Sirk y un planteamiento estético-ético

Leandro A. Cuellar

Consideramos que Douglas Sirk (1897-1987) fue uno de los directores más destacados en la década de los 50´, que fue la década en que dirigió sus reconocidos melodramas como *Lo que el cielo nos da* (1955), *Escrito sobre el viento* (1956), *Interludio de amor* (1957) e *Imitación de la vida* (1959). Estos filmes tuvieron un gran éxito comercial. Sin embargo, sus melodramas no obtuvieron una buena acogida por parte de los críticos de entonces "porque giraban en torno a cuestiones femeninas y domésticas, banales, debido a su enfoque en sentimientos más grandes que la vida y poco realistas, debido a su estilo llamativo y vistoso"[43]. Aún así, más tarde pudo reconocerse el talento de este director y este tipo de filmes que nosotros los consideramos como parte de una estética kitsch.

En este escrito intentaremos dar cuenta de que el kitsch no sólo se usa para fines puramente estéticos, sino también para emplear criterios éticos o moralizantes. Utilizamos para nuestro análisis: *Lo que el cielo nos da* e *Imitación de la vida*. Exponemos, en principio, brevemente algunas consideraciones biográficas de la vida del director. A posteriori, breves exposiciones sobre la teoría del kitsch y el kitsch en el cine. Luego, comentamos los filmes *Lo que el cielo nos da* e *Imitación de la vida* de Sirk. Más tarde, analizamos el kitsch en ambos filmes y el homenaje kitsch de Fassbinder. Finalizamos con una conclusión.

43 Orduna, M. (2020). "Douglas Sirk: Un maestro de la ironía con formato de melodrama". Extraído de: https://cinehastaelamanecer.com/2020/04/26/douglas-sirk-un-maestro-de-la-ironia-con-formato-de-melodrama/

## Algunas consideraciones biográficas sobre Douglas Sirk

Douglas Sirk es un alemán de origen danés. Comenzó dirigiendo exitosamente una obra teatral en su época universitaria. Más tarde, logró convertirse en director de cine y dirigir sus propias películas en Alemania. En 1937, tuvo que escapar de la Alemania nazi refujiandose en Holanda y Francia, para luego llegar a Hollywood en 1939.

En Estados Unidos, Sirk dirigió filmes de diferentes géneros. Nos interesa destacar que fue contratado por la productora Universal Pictures en 1950, que es con la que realizó sus reconocidos melodramas.

Más tarde, llega el maccarthysmo que como ya sabemos persiguió a diferentes intelectuales de la época por ser comunistas -ante la más mínima sospecha-. El director no se sintió nada cómodo y se retiró a vivir en su país natal. Posteriormente, vivió en Suiza y allí terminó su vida.

## Breve aproximación a teorías del kitsch. El kitsch como propuesta cinematográfica

Los teóricos del kitsch no se ponen de acuerdo si la palabra proviene del inglés: *sketch* (boceto) o del alemán: *etwas verkitschen* (vender barato). Prima facie, las expresiones que nos vienen a la mente cuando hablamos de kitsch son: arte de mal gusto, grotesco, bizarro, trillado, cursi, etc. ¿Pero estamos seguros que se trata sólo de eso?

El primer teórico del kitsch, el filósofo, ensayista y novelista Hermann Broch (1886-1951), critica al concepto en su obra *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte* (1933). Para Broch, el kitsch es portavoz de elementos negativos y hasta puede poseer un carácter neurótico. Broch hace una crítica de la pintura neogótica y la pintura prerrafaelista, a su vez, crítica al romanticismo de Émile Zola por considerarlo kitsch. También, va a hacer una crítica del libro *Las desventuras del joven Werther* (1774) de Goethe por identificar el amor con el suicidio. Para Broch, el kitsch es el mal absoluto.

Asimismo, la consideración de Theodor Adorno posee una crítica negativa, ya que "lo kitsch es un veneno que está mezclado con todo arte; segregarlo es uno de los esfuerzos desesperados del arte de hoy. Complementaria al sentimiento producido y malvendido es la categoría de lo vulgar, que afecta a todo sentimiento vendible."[44]. Otro miembro de la Escuela de Frankfurt, Walter Benjamin asocia el kitsch al surrealismo[45] y le brinda, así, cierta jerarquía estética. Aquí, lo kitsch aparece como lo reciclado, lo banal.

En lo que toca a Julio Moran, en una exposición de 1990[46] en la Universidad Nacional de La Plata, da por sentado que aquel disgusto que ha provocado el kitsch, ha abierto las puertas para que podamos sentir su fascinación. En esta conferencia habla de diferentes cineastas de renombre que utilizan o han utilizado de forma positiva en algunos o todos sus filmes un estilo kitsch, como es el caso de: Douglas Sirk, Michael Powell, Werner Schroeter, Rainer Werner Fassbinder y Pedro Almodóvar. En referencia a Sirk, Moran nos dice: "Douglas Sirk, con su versión refinada y litúrgica de materiales melodramáticos vulgares"[47].

A fin de cuentas, podemos pensar que el kitsch es un concepto amplio y en el cine es un recurso utilizado por diferentes directores para crear sus propuestas artísticas. Nos posicionamos en el lugar del kitsch como elemento positivo dentro del arte cinematográfico y que también como observamos en la siguiente sección podemos encontrarlo en las telenovelas.

## Acerca de Lo que el cielo nos da e Imitación de la vida

En ambos filmes, podemos encontrar una exaltación de los sentimientos y a su vez, elementos que suelen encontrarse en las telenovelas. A

44 Adorno, T. [1970] (2004); *Teoría estética.* Akal: Madrid. P. 390

45 Benjamin, W. [1925] (1998). "Onirokitsch". Traducción de R. Ibarlucía. Manantial: Bs. As.

46 Moran, J. (1990), "Criterios sobre el kitsch como categoría y manifestación artística". XII Congreso Interamericano de Filosofía. UNLP.

47 Idem, (1990). P. 18

propósito de las telenovelas, Javier Castaño Vera expresa lo siguiente: "...las historias habitualmente son de amor y desamor casi siempre imposibles, y que al final terminan felices como premio a los sufridos protagonistas (…) logran alcanzar la felicidad esquiva, una fantasía que difícilmente vivirán los públicos seguidores, pero que reconfortan su ilusión por un mundo mejor"[48]. El kitsch se encuentra en estereotipos. Tanto las novelas como los melodramas han sabido crear personajes y escenarios que recrean la cuestión del estereotipo o del cliché.

En el filme *Lo que el cielo nos da* (1955)*,* nos encontramos con Cary Scott, una mujer viuda como Lora Meredith, personaje de *Imitación de la vida* (1959). Otra similitud es que ambas son mujeres maduras.

Cary Scott que pertenece a una clase social media va a enamorarse de su jardinero, Ron Kirby (Rock Hudson), y él se enamorará de ella. El problema estriba en que la comunidad en la que vive Cary e incluyendo a sus hijos se opondrán a su amor. No parece nada grato a los ojos de la clase media que una mujer se case con un jardinero que vive en los bosques. Es así cómo aparece el desamor. El espectador se angustiará al observar que dos enamorados no pueden estar juntos. Aunque al final del filme, Cary se dará cuenta que sus hijos no la necesitan y la mirada de los demás no tiene porque afectarles. Por lo tanto, el final es feliz.

Ahora bien, en *Imitación de la vida,* analizamos la historia de la vida de Lora Meredith (Lana Turner), una mujer viuda y madura como comentamos, ut supra. Vive con su pequeña hija Susie en Nueva York. Lora anhela cumplir su sueño de ser una actriz famosa. Por otro parte, Annie Johnson es una mujer afroamericana que intenta salir adelante con su niña Sara Jane. Un día, ambas madres se encuentran en la playa debido a la amistad que encarnaron ambas niñas. Lora invita a que Annie y Sara Jane vivan en su casa al enterarse que no tienen hogar. Es, en ese entonces, donde se genera un lazo entre Lora y Annie que durará de por vida. Lora es, en principio, atraída por el fotógrafo Steve.

48 Castaño Vera, J. (2012), "El melodrama como arte y parte de lo kitsch". Segundo Encuentro Internacional de Estudios Teatrales, organizado por la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia Pp. 73-90. (P. 80).

Sin embargo, cuando asciende en su carrera como actriz se separa de él porque Lora prioriza su trabajo. Luego, comienza a salir con Allen que la ayuda en su carrera. Sin embargo, pasa el tiempo y Lora se encuentra con Steve. Surge de nuevo aquel amor que había sido frustrado. Otra vez, nos encontramos con un final feliz.

Así pues, analizamos que en ambos filmes se encuentran elementos melodramáticos, un pasar del amor al desamor y del desamor al amor. Los personajes son estereotipados. Aún así, creemos que ambos filmes pueden fascinar al espectador -se da por seguro que sí-.

## El kitsch en ambos filmes. El homenaje de Fassbinder

En el punto mayor que se puede apreciar el kitsch en ambos filmes es en el sentimentalismo exagerado. Este es un recurso de Douglas Sirk para moldear las emociones de manera continua de los espectadores. Consideramos que de ambos filmes el momentos con mayor sentimentalismo pertenece a *Imitación a la vida* en la escena del funeral de Annie. ¿La gran protagonista del filme? Decimos esto porque el reconocido crítico francés Serge Daney (1944-1992) planteó la cuestión de que la verdadera protagonista es Annie y no Lora. Es debatible.

También, consideramos aquí que si hablamos de kitsch deberíamos hablar del director alemán Rainer Werner Fassbinder (1945-1982). Fassbinder realiza un homenaje a *Lo que el cielo nos da* de Sirk con su filme *La angustia corroe el alma* (1974). En este último, aparece el uso exagerado del kitsch: se enamoran una mujer de sesenta años, Emmi y un hombre de unos treinta, Alí. Alí es un extranjero como también lo era Ron Kirby y por culpa de ambos las dos mujeres deben sufrir la presión social de su grupo de amigos y de sus hijos. Aún así, los filmes tienen sus diferencias.

Ambos van a ser kitsch, pero de distinta manera. Como observamos en los filmes de Sirk el sentimentalismo desmesurado y los personajes estereotipados constituían la base del kitsch. En cambio, en *La angustia corroe el alma* de Fassbinder analizamos que la banalidad recae en la

imposibilidad de llevarse a cabo en la vida real la relación de Emmi y Alí. En ese punto reside lo kitsch.

## Conclusión: Un planteamiento estético-ético

Consideramos que los melodramas de los 50´ de Douglas Sirk son fascinantes por el hecho de poseer un estilo kitsch. Es el kitsch el que produce que este tipo de filmes nos atraigan de tal manera. Como analizabamos con Javier Castaño Vera y la comparación de lo kitsch con las telenovelas: el pasaje del desamor al amor y un público que queda contento de ver a su pareja feliz en la pantalla. Hay implícita una ética del amor en relación a la diferencia de clases.

Tanto en *Lo que el cielo nos da* como en *Imitación de la vida* somos testigos de un final dichoso. Las cosas se dan como queremos. También, hay que decir que ambos filmes poseen un alto contenido moralizante. En *Lo que el cielo nos da*, podemos analizar la cuestión del Otro, del intruso, del extranjero; mientras que en *Imitación de la vida*, somos capaces de ver cómo afectó la cuestión racial en Estados Unidos.

A fin de cuentas, el arte kitsch se puede utilizar no sólo para criterios estéticos sino también para criterios éticos.

Lora (Lana Turner) y Steve (John Gavin) en *Imitación a la vida*

## Bibliografía


- Adorno, T. [1970] (2004). *Teoría estética.* Akal: Madrid. (P. 390)
- Broch, H, [1933] (1970). "Kitsch y el arte de tendencia". En: *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte.* Tusquets Editor: Barcelona.
- Castaño Vera, J. (2012). "El melodrama como arte y parte de lo kitsch". Segundo Encuentro Internacional de Estudios Teatrales, organizado por la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. (Pp. 73-90).
- Moran, J. (1990). "Criterios sobre el kitsch como categoría y manifestación artística". XII Congreso Interamericano de Filosofía. UNLP.
- Orduna, M. (2020). "Douglas Sirk: Un maestro de la ironía con formato de melodrama". Extraído:
- https://cinehastaelamanecer.com/2020/04/26/douglas-sirk-un-maestro-de-la-ironia-con-formato-de-melodrama/


## Referencias fílmicas


- Sirk, Douglas (1955). *Lo que el cielo nos da* [*All That Heaven Allows*]. Estados Unidos. Universal Pictures.
- Sirk, Douglas (1959). *Imitación de la vida [Imitation of life].* Estados Unidos. Universal Pictures.
- Fassbinder, Rainer Werner (1974). *La angustia corroe el alma* [*Angst essen Seele auf*]. Alemania. Tango film

## Una historia sobre la traición: *Sed de mal.*[49]

Leandro A. Cuellar

Paul Schrader ha establecido en su reconocido artículo "Apuntes sobre film noir"[50] a Sed de mal (o, Touch of Evil) como la película que consolida el género, Schrader llega a decir que es "el epitafio" del género. Sed de mal es una gran película para dar fin este género, que como dice María Negroni: "los recursos técnicos y estéticos explorados a principios de los 40 ya están consolidados, y quizá, al borde del agotamiento"[51] . Negroni indica también que en los 60, el mundo que ya había quedado en ruinas se recompone con sus "propias utopías".

Es un filme de 1958, protagonizado, dirigido y hasta con el guión adaptado por el emblemático Orson Welles, que ya se había consagrado con El ciudadano Kane (1941) como actor y director. Welles, en Sed de mal, tenía unos 48 años, aunque se maquilla para hacer más viejo a su personaje Hank Quinlan que siempre está con un bastón. En el reparto del filme aparecen figuras de renombre como: Charlton Heston ("Vargas"), Janet Leigh ("Susie") y Marlene Dietrich ("Tana").

Muchos afirman que Sed de mal es una película sobre la maldad, pero aquí se cree que sobre todo es una película sobre la traición. El agente Quinlan es una exacerbación del mal, mientras que el policía mexicano Vargas es un reflejo de lo correcto, del bien. Aunque en Quinlan -el personaje de Welles- no sólo analizamos a un personaje corrupto y que merece nuestra condena, sino que también es un polícia triste, la vida es un constante agobio por la pérdida de su esposa. Sólo tiene un amigo policía, que le es fiel, Pete Menzies (Joseph Calleias) y se refugia en Tana.

---

49 Este artículo forma parte del último encuentro que hemos tenido en uno de nuestros cursos relacionados a *"¿Qué es el film noir?"*

50 Schrader, P. (2004), "Apuntes sobre el film noir". Traducción de Gonzalo M. Pavés y Juan José Cruz Hernández. Revista Latente, 2, pp. 123-134.

51 Negroni, M. (2021), *Film noir*. Buenos Aires: La marca editora. P. 112.

Ya en el famoso inicio plano secuencia del filme, observamos la colocación de la bomba. Está será puesta en el coche de un magnate que sube con una dama. En simultáneo, Welles sigue al coche de este magnate y muestra a Vargas y a su pareja Susie, mientras somos conscientes como espectadores de que la bomba puede explotar en cualquier momento.

La bomba explota en el auto. "Susie, please be careful", le dice Vargas a su esposa y la manda a regresar. Nos enteramos de que el magnate se llama Rudy Linnekar, que según el fiscal tenía toda la ciudad en su bolsillo. Puede haber cierta inclinación a pensar que en el crimen hay complicidad política. Por lo que se puede apreciar el fiscal no se conmueve ni acongoja por el asesinato de Linnekar. Mientras todo esto sucede, la mujer de Vargas es acosada por la banda mexicana de los Grandi, que tienen un mensaje para su marido. Incluso llega a hablar con el mafioso Grandi, "Tío Joe" (Anki Tamiroff), que le advierte que su marido debe dejar en paz a su hermano, ya que de Vargas depende el futuro de uno de los Grandi.

A su vez, en otro plano se hace presente Welles que le asegura a Vargas, que el coche ha estallado porque le han puesto dinamita. ¿Cómo lo sabe? Su pierna lisiada le da el poder de la intuición. Para Quinlan, Vargas nada tiene que hacer en su jurisdicción, pero Vargas se impone y quiere hacerse presente en el caso del que fue testigo, ya que la bomba fue puesta en México y explota en Estados Unidos.

Quinlan aprovecha la investigación para visitar a Tana que lo encuentra subido de peso. "Estás hecho un desastre", le dice. No es para menos, con un Welles con 140 kilos. Quinlan le dice que extraña su ají (su chili) y que volverá cuando terminé el caso. La icónica Marlene Dietrich se sumó al proyecto cuando el rodaje ya había empezado, en parte por su amistad con Welles y además, por creer que sería una película digna de terminar con su gran carrera en el cine.

Ahora bien, Susie quiere marcharse de México y quedarse en un hotel en la parte fronteriza americana. Beanie, el fiel amigo de Quinlan, la llevará, ya que su esposo es llamado por Quinlan. Tio Joe perseguirá a

Susie para saber en donde se alojará, aunque Menzies se da cuenta y se lo lleva a otro lado. Susie se encuentra con el encargado del motel que se parece mucho a Norman Bates.

Hay una escena emblemática de la película, en donde Quinlan discute en el departamento donde se aloja el que pareciera ser el novio de Marcia, la hija del asesinado Linnekar. Este chico Sanchez es mexicano e intenta empatizar con Vargas a través del idioma, al fin y al cabo son compatriotas. Sin embargo, Quinlan ordena a Sanchez y a Vargas que hablen en inglés como si le repugnara el español. Incluso le da una bofetada al chico cuando habla español sin su permiso. Hay un elemento clave en esta escena que es una caja que Vargas ve en el cuarto de baño y no posee nada dentro. Más tarde, Vargas sale de la casa del muchacho para llamar a Susie al hotel y cuando vuelve se encuentra con que le hacen "una cama" al chico Sánchez. Pareciera que Quinlan le pone dinamita en la caja que Vargas anteriormente había visto vacía. Como decimos los argentinos agarraron a "un perejil" para resolver el caso. Quinlan no tiene ningún reparo moral en mandar a la silla eléctrica a un inocente. Por supuesto, la rectitud de Vargas se le opondrá.

Por otra parte, Susie sigue en el hotel que es tomado por la banda de los Grandi. No la pasará nada bien, ya que Quinlan negocia con Grandi para desestabilizar a Vargas. Susie pareciera que sufre una violación por parte del grupo de la banda de los Grandi y es drogada. Tal vez, una de las escenas más crueles de la historia del cine. Todo esto sucede mientras su marido Vargas busca inculpar a Quinlan sin apoyo de las autoridades.

Quinlan actúa contra Grandi, y lo matará ahorcándolo para evitar que éste pueda llegar a decir algo del plan organizado para la violación de la esposa de Vargas. La escena del asesinato es muy ingeniosa. Tío Joe busca escapar, pero no puede. Ni siquiera se defiende. Aparece muerto frente a los ojos de Susie, que había sido traída por la banda de Grandi al bar de Tío Joe por orden de Quinlan, que ya había planificado a prioiri su asesinato. Susie será encarcelada bajo sospecha por haber matado al Tío Joe.

Ahora bien, Menzies, el único en quien confía Quinlan, va a traicionarlo. Primero, le mostrará a Vargas que el bastón de Quinlan quedó junto al muerto Tío Joe Grandi. Segundo, aceptará ponerse un micrófono y Vargas grabará lo que hable con Bennie. En este punto, también nos enteramos que la esposa de Quinlan había sido asesinada por estrangulamiento hace un tiempo. Así pues, esto nos deja ver la decadencia por la cual puede estar inmerso el personaje de Orson Welles. “Me has tomado por un tonto todos estos años falsificando pruebas”, le dice Menzies. Pareciera que la traición de Menzies se debe a que no admite más la corrupción de su admirado jefe.

Todo queda grabado. Quinlan no tiene salida. La culminación del filme presenta a uno de los mejores finales de la historia del cine.

Orson Welles como Hank Quinlan en la escena final

## Bibliografía


- Negroni, M. (2021), Film noir. Buenos Aires: La marca editora.
- Schrader, P. (2004), “Apuntes sobre el film noir”. Traducción de Gonzalo M. Pavés y Juan José Cruz Hernández. Revista Latente, 2, pp. 123-134.

# II: Una pizca de filosofía

# *Tiempos Modernos* (1936) a la luz del primer manuscrito marxiano de 1844 y la teoría crítica de Herbert Marcuse

Leandro A. Cuellar

*Tiempos Modernos* (o *Modern Times*) es una obra cinematográfica estrenada en Estados Unidos el 25 de febrero de 1936. Protagonizada, escrita y dirigida por el ingenio indiscutido del británico: Charles Chaplin (1889-1977). En este filme de culto, somos espectadores de una devastadora crítica a la forma de producción en cadena en las fábricas implementada en los Estados Unidos siguiendo los principios del economista e ingeniero estadounidense: Frederick Winslow Taylor (1856-1915). Introduciremos en nuestro análisis, categorías conceptuales pertenecientes al primer manuscrito económico-filosófico de 1844 de Karl Marx (1818-1883) y a la obra: Eros y civilización (1955) de Herbert Marcuse (1898-1979).

El propósito de este escrito es la elucidación de ciertos conceptos filosóficos que pueden llegar a encontrarse implícitos en el filme de Charles Chaplin. Desarrollaremos, en especial, los conceptos de trabajo y enajenación en Marx. Asimismo, los conceptos de principio de actuación y represión excedente en Marcuse.

Antes de comenzar por el desarrollo conceptual comentamos, en principio, sobre la figura de Charles Chaplin, el contexto en que produjo esta obra y las implicancias que tuvo para él. Luego damos paso a la conceptualización de los conceptos mencionados por Marx y observamos cómo se aplican en *Tiempos Modernos*, la misma metodología utilizamos con los términos de Marcuse. Concluimos con una mirada crítica sobre el filme y los conceptos utilizados.

## Chaplin, "el comunista"

Chaplin produce esta gran obra a pocos años de la Gran Depresión de 1929: "Something is wrong when five million men are out of work in the richest country in the world" ("Algo anda mal cuando 5 millones

de hombres se quedan sin trabajo en el país más rico del mundo"). Así se expresaba Chaplin ante esta grave crisis financiera que repercutió mundialmente y tuvo una duración de 10 años. Se dice entonces que el resultado de las preocupaciones de Chaplin fue: *Tiempos Modernos*. El filme se encuadra en un contexto de desocupación.

Deberíamos agregar que el actor y director fue duramente criticado y perseguido por las autoridades estadounidenses. En 1947, el político demócrata del condado de Mississippi, John Elliot Rankin, expresó que Chaplin no era moralmente calificado para América y que debía ser deportado. Ya en 1952, un día después de que Chaplin haya viajado a Londres, a promocionar su filme: Limelight, se revoca su permiso de reingreso a los Estados Unidos. Como podemos observar, a pesar de la fama y el éxito: su vida no fue nada fácil debido a ser tildado de comunista y crítico del sistema capitalista. El reconocimiento al multifacético actor, director, escritor llega en 1972, cuando recibe un Oscar Honorífico a sus 83 años, en ese entonces, Chaplin ya se había retirado del cine y estaba exiliado en Suiza.

## Los conceptos de trabajo y enajenación en Marx

Utilizamos, para nuestra exposición, el primero de los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* de Karl Marx (1818-1883). Nos conviene comenzar con una reconstrucción de los conceptos de trabajo y alienación que aparecen en la obra marxiana.

Para Marx, el trabajo comienza siendo producto de la degradación del trabajador, que se convierte en un mero instrumento intercambiable fácilmente por parte de los empresarios. Más adelante, el filósofo establece que el trabajo se produce a sí mismo: el trabajo es un objeto en sí mismo. Se produce una objetivación (*Vergegenständlichung*) del trabajo. Es esta objetivación de la capacidad y la posibilidad humana la que hace que el trabajador sea cada vez menos propietario de sí mismo.

Todas estas observaciones se relacionan también con la alienación (*Entfremdung*) o enajenación (*Entäußerung*) que, en principio, Marx sostiene que comienza cuando el trabajador no se relaciona con lo que

produce y además, el trabajo se convierte en un objeto externo. Por lo tanto, el trabajo se comporta como una fuerza autónoma que no depende de la voluntad libre del individuo.

Otro punto que prosigue Marx en su desarrollo guarda relación entre "naturaleza" y "trabajo", Marx, como filósofo moderno, plantea una relación de dominio del ser humano sobre la naturaleza, pero que de a momentos matiza esa posición, al considerar que el ser humano también es parte de la naturaleza misma. Pero no duda de que la naturaleza "está a nuestro servicio" o más bien "al servicio de nuestras necesidades". Aquí, el punto es, más bien, distinguir las necesidades de subsistencia del ser humano de otras que ya no lo sean.

En lo que toca a la alienación, Marx menciona que el trabajador se sentía ajeno al objeto de producción y éste se le presentaba como hostil. Ahora bien, el concepto de alienación también hace referencia a la hora de producir por parte del trabajador, cuando produce se siente ajeno a sí mismo. Por tanto, observamos que Marx establece que la enajenación es producto de la distancia entre el trabajador y el objeto de producción, y además, de la producción misma.

Asimismo, Marx reflexiona sobre la enajenación, en donde observamos la falta de entusiasmo por parte del trabajador, ya que el trabajo se presenta como un lugar en donde el trabajador deja de ser él mismo. Un lugar ajeno, un lugar que no le corresponde, un lugar que no le permite desarrollarse, sino más bien lo contrario. El sujeto es incapaz de sentirse pleno en el trabajo. ¿Cómo podría alcanzar la plenitud o la más mínima felicidad en un lugar que no le pertenece?

Todavía cabe señalar que, además de las dos formas de enajenación que se produce en el sujeto, Marx menciona que la alienación implica la pérdida de la vida genérica del hombre, el hombre vive como cualquier otro animal, es decir, no crea un mundo. Por otra parte, el trabajo enajenado o alienado produce, según Marx, el extrañamiento del hombre con el hombre. Esto quiere decir que el hombre no puede ver en otro hombre un ser que se despliega en su esencia, sino sólo un hombre regido

por los parámetros que le asigna el trabajo mercantilizado.

Finalizando el primer manuscrito, Marx propone que analicemos el trabajo enajenado o alienado desde la perspectiva del capitalista. Esta perspectiva implica observar que el trabajo alienado es resultado de la existencia de la propiedad privada. La alienación es el hecho que "desnuda", por así decir, la faceta inhumana del capitalismo, de la economía política y de los conceptos que las justifican: uno de ellos es el de propiedad privada. La propiedad privada, podríamos expresar que implica "apropiación" del trabajo o "apropiación" del fruto del trabajo.

En conclusión, la explotación del hombre por el hombre, es la cara más bestial de la alienación, impiden que el ser humano realice su esencia, sus capacidades propias de imaginación y creatividad que se pueden poner en juego en la actividad libre del trabajo.

## Los conceptos marxianos aplicados en *Tiempos Modernos*

Lo primero que observamos, en esta cinta de 1936, es un reloj. No es casual. El filme gira en torno al tiempo. F. W. Taylor, escribe en la introducción de su más influyente obra de 1911: *The principles of Scientific Management* (dirigida al presidente Franklin D. Roosevelt), que "todo el país está sufriendo por ineficiencia" y asegura que: "el remedio para esta ineficiencia es la gestión sistemática", por lo tanto: "en el pasado el hombre ha sido primero; en el futuro el sistema será primero". Estas palabras, son el reflejo de lo que significó el desarrollo del taylorismo en Estados Unidos, esto es, dejar al "hombre" en segundo plano y colocar al "sistema", primero. Nos podríamos preguntar: ¿Qué implica la colocación del "sistema" en primer lugar?

Ahora bien, vale decir que Marx considera que el trabajo es el aporte de la voluntad consciente del fin, en otras palabras, el trabajador conoce lo que produce. Asimismo, el trabajo es el despliegue de las capacidades espirituales y físicas del trabajador. ¿Qué sucede con Charlot (el personaje interpretado por Chaplin) al comienzo del filme? Charlot se ve obligado a girar una tuerca sin parar y cada vez a mayor velocidad. No es consciente del producto final. Charlot es un engranaje más de la

máquina. ¿Qué es entonces la enajenación? ¿A qué nos referimos con experimentar el mundo de manera enajenada? Nos referimos a experimentar el mundo de una manera simplemente pasiva, receptiva…El hombre observa al trabajo como un trabajo de "autosacrificio" y "castigo". Es ajeno a él, no le pertenece. Eso es lo que deja en claro el personaje de Charlot. Para mostrar esto, Chaplin utiliza una simbología muy aguda en la escena en que Charlot se desliza por la cadena de producción quedando atrapado en la cadena con los engranajes y con música de ensueño. ¿Qué busca expresar este amable personaje? Esta escena en que queda atrapado muestra su falta de humanidad, su adormecimiento como ser humano.

Para finalizar, en la escena que transcurre posteriormente, Charlot continúa ajustando piezas incluso fuera de la cadena de montaje. ¿Qué nos querrá estar diciendo Chaplin? No puede parar de hacer ese movimiento corporal y es llevado a un manicomio. En una de las escenas finales del filme: *Recursos humanos* (1999) de Laurent Cantent, se puede observar que el personaje del padre de Franck (interpretado magistralmente por Jean-Claude Vallod) no puede dejar de trabajar en su máquina de soldadura en medio de una huelga de trabajadores organizada por Franck con una sindicalista. La escena es memorable. Incluso hasta cuando Franck le tira las piezas con las que está trabajando al suelo, él se levanta a recogerlas como si fuera un autómata, como Charlot que no puede dejar de repetir el movimiento una y otra vez. Ambas son expresiones cinematográficas de la alienación y desrealización del trabajador en la actividad fabril y el trabajo en serie.

## Los conceptos de "represión excedente" y "principio de actuación" de Herbert Marcurse

Los conceptos presentados por Herbert Marcuse (1898-1979) en *Eros y civilización* responden a su necesidad teórica de brindar a la teoría de las pulsiones de Freud un anclaje sociohistórico que permita entender mejor la relación entre la dimensión ontogenética (individuo) y filogenética (especie).

La represión excedente puede pensarse como la represión que otros ejercen sobre el aparato psíquico de un sujeto, sobre todo las instituciones sociales que, en la civilización occidental moderna, tiene un fuerte carácter represivo. Recordemos que la base de los Estados modernos es el monopolio de la fuerza, es decir, la posibilidad de reprimir (en términos de lo que Hobbes llama "el poder del soberano"). La idea de excedente no tiene que ver con un carácter secundario o menor, sino que excede al propio sujeto y su aparato psíquico para conformar parte del "cuerpo social".

El principio de actuación, como sugiere Marcuse, es una reformulación del principio de realidad (aunque Marcuse no descarta, vale decir, al principio de realidad freudiano). Se entiende con el calificativo de "actuación" que el sujeto para operar sobre la realidad, debe realizar una acción (lo que implica un esfuerzo en su realización, en tanto "trabajo"). Luego nos aclara que entiende la actuación en términos de la actuación económica competitiva de los que forman parte como miembros. Es decir, que en términos de lo que el anteriormente citado *ut supra* Hobbes llamaba "guerra de todos contra todos", el Estado moderno fundamenta el accionar de sus individuos integrantes en la necesidad de una competencia siempre latente que, como conjuga la represión excedente, es domeñada por el rol represivo de las instituciones estatales.

El principio de realidad freudiano es más omniabarcante que el principio de actuación. El principio de actuación va depender de un momento histórico y se relaciona con la represión excedente, en el sentido de que va estar presente en aquellas cuestiones por muy mínimas o capilares que sean.

Señalaremos, por último, que la actuación de los mecanismos represivos opera aquí en lo que Marx llamaba la "estructura", en tanto que busca dominar y controlar las necesidades que la realización de la actividad del trabajo quiere satisfacer. Podríamos decir que estos principios que Marcuse presenta pueden relacionarse con el concepto de "trabajo alienado" en Marx, en tanto que en mutua operación, desfiguran la actividad o actuar humano del trabajo, que en términos de Freud puede

ser la objetivación de pulsiones en una actividad socialmente aceptada (sublimación).

## Los principios de Marcuse en el mundo pulsional de Charlot

Haciendo alusión a lo que comentamos, Charlot al no poder dejar de repetir el movimiento y escandalizar a los trabajadores en la fábrica es llevado a un hospital. Luego, es liberado y al salir se encuentra con una bandera que la toma y flamea. Se mezcla en una protesta de trabajadores, así que, es capturado por la policía y llevado a la cárcel. Observamos así, cómo operan los mecanismos represivos estatales (hospital, cárcel) en su mundo pulsional. Aquí, vemos cómo se despliega la represión excedente de la que nos hablaba Marcuse, aquel poder inmanente de las instituciones que oprimen al sujeto.

Por otra parte, es con el personaje de la huérfana, interpretada por Paulette Godard, que somos capaces de observar el principio de actuación. Cuando ingresa a una tienda con Charlot, la chica se prueba ropa, duerme en una cómoda cama, sabe que no podrá jamás darse esos lujos, pero junto con Charlot dan lugar a la fantasía, por ejemplo, en el momento en que Charlot le transmite la idea de comprar una casa y vivir con ella. La posición jerárquica de ambos en la sociedad se encuentra por debajo de los estándares con los que nos hace soñar el sistema capitalista. La denuncia de Charles Chaplin es clara en estas escenas: hay personas que no logran cumplir con sus expectativas en un sistema opresivo que siempre nos hace desear más a través de diferentes mecanismos. Se nos muestra como Charlot debe trabajar en la tienda con el propósito de poder adquirir la casa de sus sueños a la que nunca va poder acceder por la posición que ocupa en la civilización.

En relación a las posiciones jerárquicas y la intromisión del principio de actuación, se observa claramente en el filme *El capital* (2012) del director marxista Costa-Gavras, desde un primer momento, cómo a un banquero sin escrúpulos poco le interesa la salud de quien fue su jefe o mentor durante muchos años y lo único que le interesa es ascender al puesto que su mentor ocupaba y adquirir mayor dinero. Marc Tourneuil,

se convierte en una persona más importante de la que era antes al ocupar su puesto de CEO de la Banca Phénix.

En suma, las relaciones que se establecen en el marco capitalista son jerárquicas, competitivas, destructivas. El hombre ve en su semejante: la posición que ocupa en la sociedad, y no quién es en realidad. Se desplaza la esencia del hombre, se deja a un lado.

## Conclusión. El carácter (des)alienante en el final del filme

Observamos que al cumplirse una hora del film, momento en el que Charlot está con un compañero de trabajo, éste se queda atrapado en la máquina y le pide socorro a Charlot, sin embargo suena un timbre que marca el tiempo para almorzar y eso es lo que hacen. Analizamos aquí lo que mencionamos ut supra, esto es, cómo hasta en los detalles más mínimos opera el principio de actuación en conjunto con la represión excedente.

Sin embargo, analizamos lo contrario cuando la chica consigue un trabajo como bailarina. Tal vez, sea este el momento más desalienante del filme. El personaje de Paulette Godard muestra la otra cara de la represión que se vivencia en la danza, sitio en donde puede desplegar su espíritu. Aún así, no todo sale bien para ella, ya que el principio de actuación está activo: la policía la busca "por vagabundeo".

Charlot al trabajar como mesero nos hace reflexionar que la alienación no sólo está presente en el trabajo fabril y en serie. Ser mesero también es un trabajo alienante. Solo podemos ver un carácter desalienante cuando Charlot canta. Es la primera vez que escuchamos la voz de Chaplin. La voz nos muestra humanidad y amor.

El final es incierto, pero feliz.

Charles Chaplin y Paulette Goddard en una escena final del filme

## Bibliografía


- Freud, S, [1929] (2006). “El malestar en la cultura”. En: Obras completas XXI. Trad.: José L. Etcheverry. Amorrortu editores: Buenos Aires-Madrid.
- Fromm, E. [1962] (1970).”La naturaleza del hombre”. En: Marx y su concepto de hombre. FCE: México.
- Marcuse, H. [1955] (2002), “Bajo el dominio del principio de la realidad” (Primera parte). En *Eros y civilización*. Traducción: Juan García Ponce. Ariel: Barcelona.
- Marcuse, H. [1964] (1968). El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada. Traducción: Juan García Ponce. Joaquín Mortiz: México.
- Marx, K. [1844] (2004). “Primer manuscrito”. Traducción: Miguel Vedda. En: M*anuscritos económicos-filosóficos de 1844*. Colihue: Buenos Aires.
- Kantor, L. (2020); “Was Charlie Chaplin a Communist?”. Recuperado en: Was Charlie Chaplin a Communist?. Charlie Chaplin was deeply troubled by… | by Loren Kantor | Picture Palace | Medium
- Taylor, F. W. [1911] (1919); T*he principles of Scientific Management*. P.7. The plimpton press norwood mass: USA.


## Referencias fílmicas


- Cantent, L. (1999), *Recursos Humanos [Ressources Humaines]*. Francia. La Sept; Haut et Court.
- Cantent, L. (2001), *El empleo del tiempo [L’emploi du temps]*. Francia. Haut et Court, Arte France Cinéma, Rhône-Alpes Cinéma, Havas Image.
- Charles, C. (1936), *Tiempos Modernos [Modern Times]* . Estados Unidos. United Artists

- . Costa-Gavras (2012), El Capital [Le Capital]. Francia. The Bureau, Ciné+, Cofinova, K.G. Productions.

# Nietzsche y el cine: el sentido de la correcta divulgación

Leandro A. Cuellar

Friedrich Wilhem Nietzsche (1844-1900) fue un filósofo alemán que tuvo un lugar polémico en la historia de la filosofía, en especial, por su forma de "filosofar a martillazos" (como él mismo expresaba). Tal como comenta, Jaime Sologuren: "Para Nietzsche se filosofa con el martillo cuando se lleva a cabo una crítica de la metafísica y de la moral". A su vez, por su fuerte crítica al cristianismo y a la filosofía dogmática como la de Platón, Descartes, Spinoza, Schopenhauer y Hegel.

Aunque, también tenemos que comentar que Nietzsche es una figura que causa cierta repercusión por la vida que llevó. Nietzsche sufría intensos dolores de cabezas, oía voces y esta pluralidad de voces se la puede observar en su escritura. Derrida llegó a hablar de los Nietzsches en plural. También, Derrida comparó a Nietzsche con el poeta y ensayista Antonin Artaud. Artaud también tuvo serios problemas ligados a la locura, a la esquizofrenia e incluso sufrió terapia de electroshocks.

Como expresa el biógrafo Ronald Hayman, Nietzsche perdió completamente la razón en 1889 y esta pareciera ser una escena emblemática, ya que al abrazar a un caballo que había sido castigado por su dueño, Nietzsche se cae y a partir de entonces entra en un estado de delirio profundo y es llevado a un asilo en Turín hasta su muerte en 1900.

Consideramos que el discurso del cine ayuda a comprender el contexto de la obra del filósofo, su espíritu o lo que quedó de él (en cierto momento) y creemos que es una herramienta de divulgación que logra hacer más didáctico su pensamiento siempre y cuando no sea tergiversado.

## La utilización de la figura de Nietzsche en el universo cinematográfico

Ahora bien, el filósofo ha causado interés en el universo cinematográfico. Muchos directores han logrado o no componer su vida, de incluir sus pensamientos en sus filmes, hacer referencias sobre su figura o

mencionarlo y hasta podríamos decir de realizar un filme nietzscheano o con una fuerte influencia nietzscheana. Sin embargo, muchos no lo han logrado o han desprestigiado su pensamiento.

Tal vez, un aspecto significativo de la vida de Nietzsche fue la cofradía intelectual que se llevó a cabo con la psicoanalista Lou Andreas Salomé y el filósofo Paul Rée. No tuvo un buen resultado esta unión intelectual, ya que Nietzsche se enamora de Lou, mientras que Lou y Rée se enamoran. Es ya muy conocida la carta que Nietzsche le envía a Lou Andreas Salomé llena de ira y resentimiento. Esta situación, es retratada, en cierto punto, por la cineasta Liliana Cavani en un filme que lleva el mismo nombre que un libro de Nietzsche: *Más allá del bien y del mal* (1886).

En *Más allá del bien y del mal* de Cavani puede surgir una confusión. Alguna persona puede llegar a pensar que se trata de la gran obra nietzscheana, pero no es así. Tal vez, es simplemente una forma de homenaje que realizó Cavani al libro. La película es una vinculación demasiado libre a la vida de Nietzsche. Nietzsche en Cavani, es un fornicador, un hombre que copula libremente sin ataduras y que mantiene una relación incestuosa con su hermana Elizabeth. También, Nietzsche es un empedernido fumador de opio.

Asimismo, se le da un lugar importante a la temática de la homosexualidad, que no nos parece nada relevante en la obra del autor y tampoco en su vida. Nietzsche delira en una escena con dos homosexuales. Paul Rée es descrito por Cavani como un homosexual reprimido durante todo el filme y que al final cumple su fantasía en un confuso episodio con diferentes hombres que lo terminan atando, violando y hasta parece que asesinandolo.

En cierta forma, consideramos que el filme no es tan interesante. Para Cavani, es un filme "personal" (según ha expresado). Pero no creemos que sea necesario hacer un filme "personal" a menos que se expongan las ideas del filósofo, mínimamente. Creemos que el problema no es lo ficcional, sino más bien el caer en ciertas banalidades inútiles que no

hacen más que desprestigiar al pensador alemán.

## ¿Así que Nietzsche lloró?

Otra película de Nietzsche que está fundada libremente en su biografía y que se basa en una novela del psicoanalista Irvin D. Yalom de 1992, es *El día que Nietzsche lloró* (2007) (llamada igual que la novela) dirigida por Pinchas Perry y tiene la colaboración en el guión de Irvin D. Yalom. Además, cuenta con la sobresaliente actuación de Armand Assante como Nietzsche. No parece que sea una película desafortunada, más bien lo contrario, ya que se exponen con vitalidad las ideas de Nietzsche.

Siempre y cuando se entienda que es una ficción me parece que puede ser una película didáctica, en el sentido de que puede llevar a los espectadores a entender el espíritu nietzscheano. No está de más agregar que aparece, en una escena emblemática del filme, la explicación de la idea del eterno retorno por parte de Nietzsche al doctor Josef Breuer, que es el otro protagonista del filme. Veamos un fragmento sobre esto en la novela:

> –¿Sugiere usted —dijo Breuer– que experimentaré hasta el infinito cada uno de mis actos, cada uno de mis dolores?
>
> –Sí, el eterno retorno significa que cada vez que usted opta por algo, lo hace para toda la eternidad. Y lo mismo sucede con cada acto no realizado, con cada pensamiento abortado, cada elección no tomada. Y toda la vida no vivida permanece dentro de usted, no vivida por toda la eternidad. Y la voz desoída de su conciencia le hablará siempre.

Esta explicación del personaje de Nietzsche es tan poderosa en el filme y en la novela que logran producir un punto de inflexión en la vida monótona y vacía del doctor.

## Scorsese versus Nietzsche

También, hay que mencionar que han habido filmes que solo mencionan al pasar a Nietzsche. Por ejemplo, en *El cabo del miedo* (1991) de Scorsese, se observa que cuando comienza la película: Robert de Niro que interpreta a un psicótico, a Max Cady que se encuentra entrenando su espalda y la cámara filma mientras realiza este ejercicio de subida y bajada, y al subir aparece un cuadro de Nietzsche. ¿Qué nos está queriendo señalar Scorsese con esta figura? ¿Acaso Nietzsche es un filósofo para psicópatas?

En el filme, se muestra que el personaje de De Niro es un fervoroso lector, pero sin embargo la lectura no lo ha cambiado, en absoluto. O sea, que no podemos decir que Nietzsche juega un rol positivo, sino más bien que acentúa sus deseos de venganza -recordemos que Max Cady cuando sale de la cárcel desea vengarse de su abogado y también, acosa a la familia de éste, ya que según él es culpable de que haya estado tanto tiempo en prisión-. También, podemos llegar a pensar que la lectura de Nietzsche acrecienta su violencia. Pareciera una mala lectura por parte de Scorsese de Nietzsche o más bien todo lleva a pensar que es una crítica implícita del director al filósofo.

## Hitchcock y "el crimen del siglo"

Ahora bien, podemos pensar en *La soga* (1948) de Hitchcock. Sus personajes son Brandon (John Dall) y Phillip (Farley Granger). Ambos han sido alumnos de Ruppert (James Stewart). Brandon es quien está más maravillado por la filosofía nietzscheana y las enseñanzas de Ruppert sobre el filósofo marcaron su vida. Brandon convence a su amigo Phillip de asesinar a un compañero por considerarlo inferior a ellos (esto se ve en la primera escena del filme). Como es de suponer, Brandon presenta una lectura propia de Nietzsche y ciertamente, equivocada.

Ruppert al enterarse del asesinato le dice a Brandon que se arrepiente de lo que le ha enseñado. Incluso llega a decir que sus propias convicciones ahora se convierten en algo horroroso. A fin de cuentas, se da

entender que Brandon tomó las lecturas de Ruppert sobre Nietzsche para dar lugar al acto de matar y sentirse superior. Ruppert no cree ahora en lo que enseña y siente dolor, debido al acto que produjeron sus estudiantes, pareciera que el profesor entiende ahora que se equivocó en su enseñanza, debido a que es un acto cruel y completamente repugnante quitarle la vida a otro ser humano. No está muy claro si Ruppert creía que Nietzsche avalaba el asesinato o no, o si simplemente, él bromeaba simplemente con ello (como lo hace en una de las escenas que aparecen en el filme).

Hay que mencionar, que este filme está basado en hechos reales. En Estados Unidos, se llamó "el crimen del siglo" y tuvo gran repercusión mediática. Leopold y Loeb eran dos estudiantes que leían a Nietzsche y debido a sus lecturas, cometieron el asesinato de un niño. Aquí, entonces podemos hablar de las malas lecturas que han hecho de Nietzsche ciertas personas que seguramente no estaban en sus cabales.

## La acogida cinematográfica de Nietzsche en Brasil

En 2001, se estrena en Brasil: *Días de Nietzsche en Turín* de Júlio Bressane. El filme brasileño nos muestra el último año de Nietzsche antes de caer en la locura. Es muy interesante como el director desde un primer momento nos sumerge en la psique del filósofo moviendo la cámara de un lado hacia el otro intentando generar vértigo en el espectador. No es un dato menor si consideramos los mareos que sufría Nietzsche. Nos parece este un punto acertado por Bressane.

Por otra parte, también comentamos que se exponen muchas ideas nietzscheanas a lo largo del filme con mucha originalidad. El personaje central es Nietzsche (interpretado por Fernando Eiras) y se puede analizar que poco a poco va perdiendo la razón. Un ejemplo de ello, son las cartas que enviaba a sus amigos haciéndose llamar de otra manera. El filme incluye una serie de fotogramas de Nietzsche -en estado de locura-.

A su vez, hay que nombrar al cortometraje: *Mi amigo Nietzsche* (2012) de Fáuston da Silva. Aquí, se cuenta la historia de Lucas (André

Araujo), un chico de las favelas de Brasil que encuentra el libro *Así habló Zaratustra* (1883) de Nietzsche. Así, comienza este chico a estar más interesado en la escuela y obtener mejores calificaciones. El vitalismo nietzscheano le permite vincularse con el mundo de una manera distinta.

Al final, el chico encuentra otro libro, pero que esta vez pertenece a Karl Marx. El director nos quiere mostrar la importancia de la lectura y en especial, de la filosofía en los chicos y chicas como herramienta emancipadora y liberadora.

## El documental argentino: *Los médicos de Nietzsche* (2023)

Los médicos de Nietzsche (2023) de Jorge Leandro Colás. Es un documental que mantiene el espíritu nietzscheano a lo largo de toda la película.

Se sigue al doctor y estudioso de la obra nietzscheana, Esteban Rubinstein, quien se pregunta sobre la forma en que Nietzsche cuestiona la culpa, la moral y la ciencia. Junto a los residentes del Hospital Italiano de Buenos Aires en el que trabaja, propone un novedoso acercamiento a la medicina, con cuestionamientos que se adentran en el orden nietzscheano de lo extramoral.

De esta manera, se nos presentan a tres pacientes con diferentes problemáticas o preocupaciones que entablan un diálogo con Esteban Rubinstein, consciente de la evolución que están logrando sus pacientes que no es necesariamente física, sino más bien una reflexión crítica sobre sus cuerpos y las dolencias o implicancias que pueden presentarse en los mismos.

El final es digno de aplauso. El baile del doctor Rubinstein denota la dialéctica entre lo apolíneo y lo dionisíaco, una reflexión sobre lo corpóreo que no escapa en ningún momento del filme como cuando el director nos muestra a Rubinstein en bici (no es casual). “Hay más razón en tu cuerpo que en tu mayor sabiduría”, decía el filósofo alemán.

En conclusión, se trata de una película argentina imperdible para los

amantes del pensamiento, la filosofía y la ciencia médica, y sobre todo para aquellos que valoran a un filósofo como Nietzsche y reivindican su correcta divulgación.

## Conclusión: Una correcta divulgación

Así, como existen directores que han hecho una mala lectura de la figura de Nietzsche como Liliana Cavani o Martin Scorsese, también hay quienes la reivindican como fue el caso de la novela de Irvin D. Yalom llevada al cine o la recepción cinematográfica de la figura de Nietzsche en Brasil o el reciente documental que nombramos *ut supra* en nuestro país.

Nos parece sumamente interesante que se sigan produciendo filmes de materia nietzscheana, ya que es un autor imprescindible para la filosofía y para el pensamiento en general. No podemos escapar de Nietzsche y su lúcida crítica al dogmatismo cristiano y filosófico. Por tanto, una correcta divulgación de sus ideas es más que necesaria.

Nietzsche interpretado por Fernando Eiras en *Días de Nietzsche en Turín*

## Bibliografía


- Hayman, R. (1998) *Nietzsche*. Norma: Colombia.
- Sologuren, J. (2010). "La lección de Nietzsche: `Cómo se filosofa con el martillo´". Volumen 66. Revista de Filosofía. Pp. 163 - 174
- Yalom, I. D. [1992] (1995). *El día que Nietzsche lloró*. Emecé editores: Barcelona.


## Referencias fílmicas


- Bressane, J (2001). *Días de Nietzsche en Turín [Dias de Nietzsche em Turim]*. Brasil. Grupo Novo de Cinema e TV.
- Cavani, L. (1977). *Más allá del bien y del mal [Al di là del bene e del male]*. Italia. United Artists.
- Da Silva, F. (2012). *Mi amigo Nietzsche [Meu Amigo Nietzsche]*. Brasil. Aquarela Produções Culturais.
- Hitchcock, A. (1948). *La soga [Rope]*. Estados Unidos. Warner Brothers.
- Perry, P. (2007). *El día que Nietzsche lloró [When Nietzsche Wept]*. Bulgaria/ Estados Unidos. First Look International.
- Scorsese, M. (1991). *El cabo del miedo [Cape fear]*. Estados Unidos. Amblin Entertainment
- Cappa Films.

# Entre lo sagrado y lo profano. Una mirada al documental *El Botón de Nácar*

Leandro A. Cuellar

## Introducción

*El Botón de Nácar* (2015) es un documental que pertenece, utilizando la concepción de Mircea Eliade, al orden de "lo sagrado". El historiador de las religiones nos dice que en los pueblos primitivos -como los selknam una cultura relacionada con el pueblo mapuche-, que se analiza en el presente documental, lo sagrado se expresa como potencia y es, en definitiva, la realidad por excelencia[52] . Eliade con "potencia" hace referencia al impulso vital que expresa un modo de ser o de significación que se establece en el plano de la realidad de los pueblos primitivos o pueblos originarios

## Sobre Patricio Guzmán

El director chileno Patricio Guzmán, es reconocido por otros trabajos documentales como *Salvador Allende* (2004), *Nostalgia de la luz* (2010) o *La cordillera de los sueños* (2019), entre otros más (posee alrededor de más de una veintena). Actualmente, varios de sus documentales pueden verse en la plataforma de Netflix. Hay que mencionar, que Guzmán fue detenido en 1973 en el golpe de Estado ejecutado por el execrable ultraderechista Augusto Pinochet.

Guzmán debió exiliarse de su patria, ya que era perseguido como sucedió con otros cineastas e intelectuales. Continuó su carrera como cineasta y realizó varios documentales que abordan temas políticos y sociales en el contexto chileno y latinoamericano. Otro de sus documentales más conocidos es *La batalla de Chile* (1975-1979), que retrata los eventos previos y posteriores al golpe de Pinochet.

52 Eliade, M. Lo sagrado y lo profano. Editorial Labor. P. 20.

El documentalista no regresó a Chile hasta después del retorno a la democracia en la década de 1990. Su experiencia en el exilio y su enfoque en documentar la historia y la memoria de Chile durante y después del régimen militar han sido elementos importantes de su trabajo cinematográfico. Su historia personal estará contada en ciertos momentos en el presente documental. Nos ha parecido un punto acertado por parte del cineasta al ofrecer en esta pieza cinematográfica ciertos trazos intimistas y autobiográficos que enriquecen al filme.

## El océano como fuente de lo sublime y de comunión con lo sagrado

En *El Botón de Nácar,* Patricio Guzmán retrata a los indígenas patagones o mapuches de Chile. Él mismo es quien se encarga de relatar la historia con una voz que nos transporta a la riqueza cultural de los indígenas mediante imágenes de archivo, testimonios e impresionantes imágenes de la naturaleza chilena. Es el océano la representación más acabada de las imágenes que visualizamos, el océano como una figura de autoridad y que se impone ante nosotros. Como expresaba el filósofo Edmund Burke, lo sublime incluye una mezcla de conservación y de miedo, "una especie de temblor satisfactorio, cierta paz que está mezclada con terror"[53]. En consonancia con el "sublime peligro" de Burke, encontramos a la representación figurativo-simbólica del océano que filma Patricio Guzmán y que para los mapuches, siguiendo a Eliade, representaría la comunión con lo sagrado.

Guzmán expresa que "la actividad de pensar se asemeja al océano". Este pensamiento vital y poético excluye al pensamiento racionalista y academicista al que estamos acostumbrados. El agua para los indígenas representa su forma de subsistencia y como *ut supra* expresamos, su comunión con lo sagrado. En la mirada de Guzmán, el agua está conectada con lo vital y, por ende, también con la muerte. Guzmán recuerda que uno de sus compañeros se ahogó en el río: "fue

53 Burke, Investigaciones filosóficas sobre el origen de nuestros conceptos de lo bello y lo sublime, citado por Kant en Crítica del Juicio, (Espasa Calpe, Madrid 1981, 2ª ed., p. 181).

mi primer desaparecido", expresa el documentalista sobreviviente al golpe pinochetista.

## Alcanzar el kósmos

Los selknam no tenían ciudades ni levantaban monumentos, pero sí pintaban en sus cuerpos. Guzmán conversa con el poeta Raúl Zurita, quien se muestra fascinado por la complejidad y riqueza en la manera en que decoraban sus cuerpos. Para Zurita, pintar sus cuerpos es la manera que ellos tenían de conectar con el cosmos, lo sagrado y la búsqueda de sus antepasados. Intentaban hacer del universo algo más cercano y familiar. Para Mircea Eliade, en la experiencia profana, el espacio es simplemente homogéneo y neutro.

El documental nos muestra las imágenes de satélites. El director nos quiere indicar que buscamos alcanzar el *κόσμος* (kósmos) de la misma manera en que los selknam lo hacían. Es la misma búsqueda. Aquí, se puede observar plausiblemente la distinción que Eliade realiza entre la dialéctica de lo sagrado y lo profano. Eliade sostiene que el hombre que opta por una vida profana es incapaz de abolir el comportamiento religioso, conservando vestigios de lo sagrado. No podemos escapar a los misterios que presenta el universo. Así como los mapuches desean conectar con el universo, hacerlo más cercano o familiar; nosotros también mediante nuestros "avances" científicos como ante la creación de satélites.

Conservamos la categoría de "lo sagrado" en nuestra vida profana como expresa Eliade. Es imposible escapar de ella. Incluso no hace falta ser un metafísico para hacernos la pregunta de qué sucedió una milésima antes de que se produjera lo que nuestra comunidad científica cosmológica ha llamado el *Big Bang*. ¿Tan claro está que ese es el comienzo del universo? ¿Qué pasó antes de dicho "comienzo"?

Es una soberbia de falso docto creer que tenemos todas las respuestas. Incluso la creencia de que la ciencia es superadora del mito. No hay tal superación. Si algo está claro a partir del filósofo de la ciencia Thomas Kuhn es que los paradigmas no son infalibles, lo que impera en una

época como "verdad", no lo hace en otra. La no aceptación del relativismo científico, implica el miedo que posee el hombre de no poder aferrarse a nada y reiteramos, en la soberbia de falso docto de creer que "la ciencia" posee todas las respuestas. Incluso, metafísicas. Y, más aún, como hombres civilizados (si es que se nos permite dicha acepción) relegamos, sin ninguna autoridad, al mito en ficción.

## La incomodidad de *El Botón de Nácar*

En suma, el documental resulta nostálgico e incómodo. Consideramos que esta incomodidad se debe a que Guzmán somete al espectador a la memoria y a un pasado que nos pertenece. Siendo hijos de aquellos que infundieron temor, castigo y muerte en los pueblos originarios, ¿debemos reflexionar si la opresión aún persiste?

Sin ir más lejos, diversos medios de comunicación de nuestro país como es el caso de Infobae, perteneciente al mega empresario de medios Daniel Haddad, denuncia a la población mapuche como una organización violenta, en sus cientos de titulares sobre los mapuches los califican como "radicales", "violentos" y "terroristas". ¿No es el fascismo capaz de asumir miles de formas y puede convertirse en moneda corriente sin un pensamiento crítico que haga frente a los grandes medios de comunicación?

## Conclusión

El *Botón de Nácar* de Patricio Guzmán es un material de denuncia estético-política y presenta la gran falta que nos hace en nuestros angustiosos días, en los cuales convivimos con la legitimación de discursos de odio raciales y con un conservadurismo propio de aquellos que siempre han pisoteado nuestro pasado y presente.

Al final de cuentas, tal como expresamos al principio, en términos de Mircea Eliade, este documental pertenece al ámbito de lo sagrado y representa su expresión en potencia o impulso, que forma parte de la riqueza religiosa de los selknam.

Tres mujeres selkman con su cuerpo pintado para llamar al cosmos.

# Un análisis de las pulsiones, pasiones y sufrimiento en *Magnolia*, *Love* y *Basada en hechos reales*

Juan Velis

Realizaremos una relectura en torno a las pulsiones, las pasiones y la desesperación a partir de una tríada de reconocidas obras contemporáneas de diversas raíces y directores: *Magnolia* (1999, Paul Thomas Anderson), *Love* (2006, Gaspar Noé) y *Basada en hechos reales* (2017, Roman Polanski).

## La idea del amor y las pasiones que nos agitan

Creemos que una sugerente estrategia para postular interrogantes sobre filmes que abordan las pasiones y complejos eternos de la mente humana, es preguntarse sobre la idea del amor: ¿Qué es el amor? Para el filósofo Alain Badiou, el amor guarda estrecha relación con una propuesta existencial, esto es, construir un mundo desde un punto de vista descentrado en lo que tiene que ver con mi simple pulsión de supervivencia o, mejor, de mi interés (Badiou, *Elogio del amor*).

Tanto *Magnolia*, *Love* y *Basada en hechos reales* se enredan en sugestiones implícitas y conflictos internos a través de personajes alterados, sedados, movilizados o sacudidos por la omnipotencia constante del ecosistema cultural que cohabitan. En este punto, Pascal es preciso en su propuesta filosófica: para el hombre son necesarias las pasiones (*les passions*) que lo agiten y le hagan sentir en su corazón sus raíces realmente vivas y profundas (Pascal, *Discours sur les passions de l'amour*). Las pasiones nos agitan como aguas turbulentas y no sabemos si pueden llevarnos a buen puerto.

Los castigados protagonistas de estos tres filmes son víctimas y victimarios, reflejo cristalino y referencial de la más pura y descarnada naturaleza humana: simpleza y complejidad al mismo tiempo, convivencia de fascinación, extrañeza, condolencia y rabia en un carácter simultáneo. Ya sea el perdón en *Magnolia*, el propio amor y el deseo

en *Love* y la ambición desmedida que desemboca en desdoblamiento y fragmentación en *Basada en hechos reales*, lo cierto es que los seres humanos no podemos hacer más que aceptar nuestra condición de sujetos contemporáneos sensibles y expuestos a la constitución permanente de reglas culturales variables que no tienen nada que ver con aquellas eternas ideas universales que alguna vez fueron definitivas y absolutas.

Así pues, no somos absolutos, en ninguna medida de lo posible; y el hecho de aceptar nuestra condición fragmentaria y disociativa no debiera ser un pretexto para dar todo por supuesto y actuar mecánicamente; sino para demorar al ritmo automatizado y permitirnos la autorreflexión y el cuestionamiento crítico de nuestros actos más cotidianos. En este caso, será a través del cine.

## Obsesiones, deseos, perdones y amor

Un compendio de sensaciones y emociones desesperadas se desprenden y propagan como gritos ahogados, reverberando en lo más profundo de la interioridad problemática de estos personajes. Las pasiones humanas, podríamos arriesgar, nuclean significaciones naturalmente simples en su condición originaria y nodal. Es el universo simbólico humano y su constante enredo laberíntico, productor de las interrelaciones socioculturales constantes (que desembocan en medios discursivos y modos de expresión como el propio arte cinematográfico), el que complejiza aquel sentimiento originario que alguna vez fue simple y directo.

El amor emerge como caso ejemplar, como emoción límpida y purificada instintiva que se torna ente discursivo contaminado por la injerencia cultural del mundo simbólico humano. ¿Resulta esto perjudicial, en definitiva, para la idea cristalina y purificada del amor? La contestación automática debiera ser que sí, que el amor como acto noble y superlativo (abstracto y suprasensible, absoluto y neutral) no debería jamás ser invadido y ensuciado por los comportamientos y acciones impúdicos del histórico sujeto humano. Sin embargo, procurando atender a esta problemática desde la actualidad, descubriremos que se trata de algo completamente imposible.

Ahora bien, el amor como ente discursivo irrumpe de manera repentina pero tácita, sutil, entrelazándose y abriéndose lugar en nuestros actos más cotidianos y mundanos. Es inconsciente, ágil, sigiloso, serpentino. Somos víctimas de su poderío, y así lo distorsionamos y retorcemos hasta convertirlo en un producto más del sistema y de la industria cultural: la idea cristalina, transparente y absoluta del amor se corrompe para pasar a verse reflejado en gestos impúdicos, celos, enfrentamientos inconclusos regidos por la pulsión y el deseo obsesivo, en posesión y sexualidad instintivamente primitiva, y en deseos infructuosos que acaban tornándose expectativa y ambición desmedida.

El amor, destratado y ajado en su función unívoca originaria, acaba siendo un dispositivo previo, un sistema, un mecanismo constitutivo de una suerte de orden inestable (o de caos estabilizado) que reúne todos esos complejos que sucumben y someten al comportamiento humano; complejos que son pasiones humanas, mencionadas al inicio del párrafo previo: obsesiones, deseos, perdones… y, una vez más, el amor en sí mismo. O lo que queda de él como objeto simbólico, fruto de la cultura. Somos cultura, y el amor en tiempo presente, como ente disruptivo y errantemente contemporáneo, es evidencia de eso.

## Para finalizar: el discurso del cine y el amor

*Magnolia*, *Love* y *Basada en hechos reales* son evidencia de la realidad del amor como ente disruptivo, y de cómo todo esto acaba convergiendo en el más pesaroso sufrimiento humano. No obstante, y a pesar de la perspectiva fatalista que las pasiones humanas aparentan manifestar y evidenciar, en el discurso del cine (descubriremos) siempre prevalece un espíritu constructivo. Un enigma prospectivo, de vista a un futuro posible, a una potencialidad del pensamiento, de la reflexión, en pos de mejorar como seres humanos en función del replanteamiento ético (cuestionamiento, denuncia, mirada crítica) de los perdurables e innumerables paradigmas morales (fórmulas y estamentos del bien y el mal, la polarización eterna de lo correcto y lo incorrecto).

En conclusión, este es el sentido pedagógico del discurso del cine: que nuestras pasiones y complejos más privativos y autodestructivos permitan la deconstrucción y posterior reconstrucción de una esperanza ética introspectivamente humana. El cine es evidencia y una herramienta teórica primordial para fundamentar esto último.

Murphy (Karl Glusman) y Electra (Aomi Muyok) en *Love* de G. Noé

## Bibliografía


- Badiou, A. (2012), *Elogio del amor*. Traducción: Ana Ojeda. Paidós: Buenos Aires.
- Pascal, B. (1951), "Discurso acerca de las pasiones del amor" ["Discours sur les passions de l'amour"]. Traducción: Raúl Falco. Extraído de: revista casa del tiempo (uam.mx)

# III: Una colección de reseñas

# *Empire of light* o el sentimiento de nostalgia

Leandro A. Cuellar

En un año que ha sido muy fructífero para el cine ha pasado desapercibida *Empire of light* del director Sam Mendes que fue estrenada el 9 de diciembre del 2022 en Estados Unidos. Nos encontramos frente a una insuperable Olivia Colman que interpreta a Hilary. El filme ambientado en los años 80 de Inglaterra es un homenaje al cine, a aquel cine que se proyectaba en una sala y era motivo de reunión de la comunidad. Cabe la pregunta: ¿Ha perdido hoy el cine su esencia y su esplendor?

Ahora bien, *Empire of light* trata sobre la vida de Hilary que trabaja en el cine "Empire" con un jefe como Donald Ellis (Colin Firth) que la obliga a masturbarlo (creemos que no se trata de un deseo sexual por parte de Donald hacia Hilary, sino que se trata de un perverso aprovechamiento de una relación de poder). En principio, el director nos muestra la soledad de la protagonista. Una soledad que empieza a desvanecerse cuando ingresa a trabajar al cine el joven afroamericano Stephen Murray (Michael Ward). Un alma desolada por el fuerte racismo que imperaba en la época. Hilary y Stephen comenzarán a conocerse y a entablar un vínculo de amor.

Aún así, no todo saldrá bien. El director nos sumergirá en diferentes desventuras. Tal vez, demasiadas. Nos enteramos de que Hilary sufre de esquizofrenia y por momentos, las cosas se salen de control. Olivia Colman se luce en diferentes escenas con este personaje que le calza más que bien. Hay unas escenas al principio del filme en donde Hilary y Stephen ayudan a una paloma que se le ha roto su ala y gracias a su ayuda, luego puede volar. De eso se trata la vida de ambos: sanar para posteriormente largarse a volar.

En fin, creemos que es una película de Sam Mendes que al menos no debe pasar desapercibida por diferentes razones: a) el homenaje al cine y a la figura del proyectista, b) las grandes actuaciones, en especial, la de Olivia Colman y c) por la forma en que termina: que nos muestra que en el final, hay un comienzo.

Hilary Small (Olivia Colman) en el filme de Sam Mendes

## *Love me*, una serie sobre las pasiones humanas

Leandro A. Cuellar

*Love me* es una serie australiana del 2021 que cuenta con una sola temporada de seis intensos capítulos. Protagonizada por Bonjana Novakovic, Hugo Weaving y William Lodder; y dirigida por Emma Freeman. La serie se ha sumado recientemente a las formas de streaming.

La serie se centra principalmente en tres personajes: Glen Mathieson (Padre, 60 años), Clara (Hija, 38 años) y Aaron (Hijo, 20 años). Glen, interpretado por Hugo Weaving, recordado por ser el agente Smith en *Matrix*, queda viudo al comenzar la serie. Glen fue un marido muy complaciente con su fallecida esposa. Para colmo, sacará unos boletos para irse una escapada con su esposa que morirá sin poder hacer el viaje y para no perder el dinero Glen hará la escapada solo. ¿Le deparará este viaje conocer y enamorarse tan repentinamente de otra mujer?

Por otro lado, Clara (Bonjana Novakovic) está preocupada por el paso del tiempo. Lo que más le preocupa es todavía no tener una pareja estable y no ser madre. Siente que el tiempo se le ha pasado. Somos partícipes del deseo de Clara de ser amada. ¿No es el deseo que todos tenemos? Los hombres que ella conoce en aplicaciones móviles no le convencen en absoluto.

Finalmente, Aaron (William Lodder) es el personaje que más siente la pérdida de su madre. Es extremadamente sentimental. Ama a su novia llamada Ella (Shalom Brune-Franklin), aunque parece no quererlo de la misma manera. Aaron tiene como mejor amiga a Vicky (Cecilia Low) con la que comparte muchas cosas y lo escucha de manera muy oportuna. La historia romántica de Aaron dará giros inesperados durante la serie.

A fin de cuentas, es una serie sobre el amor y las pasiones, sobre la culpa y la pérdida, sobre el deseo de ser querido y el miedo de perder a quien se ama. Tal vez, una serie sobre el amor moderno (o posmoderno). Resulta interesante el desarrollo sentimental que va tomando cada

personaje a lo largo de los seis intensos capítulos.

Para concluir, creemos oportuna para esta serie la frase de Pascal en su *Discurso acerca de las pasiones del amor*: "Cuanto más grande y profundo es el espíritu, más grandes e intensas son las pasiones". Cuanto más nos adentramos en el conocimiento y en la sabiduría propia de la existencia humana, más proclives somos a la intensidad de las agitadas pasiones que hacen tambalear a un mundo, un mundo que nos pertenece. ¿Podremos en algún momento dominar a las pasiones?

Imagen de los protagonistas de *Love me*

# Educar el deseo. A propósito de *El suplente*

Leandro A. Cuellar

El filósofo francés Jean-Luc Nancy, fallecido hace solo algunos años atrás, escribió un pequeño libro llamado *El deseo* (2017). Allí, elabora diferentes interrogantes en torno a la naturaleza del deseo. ¿Qué es desear? ¿Es lo mismo desear que necesitar?. Citemos una frase de este maravilloso texto: "la voluntad, el hecho de querer, me muestra que, para querer verdaderamente, para querer que lo que quiero suceda, tengo que tener los medios"[54]. ¿Qué sucede en *El suplente* (2022) del director Diego Lerman? ¿Posee el docente los medios para cumplir aquello que desea? ¿Qué es lo que desea? Y, en este punto, aparece la pregunta de Lucio Garmendia (Juan Minujín): "¿Para qué sirve la literatura?"

Lucio es el profesor suplente y se anima a pensar que para algo sirve la literatura y que puede cumplir un rol muy importante en sus alumnos. Incluso en el vulnerable contexto socioeconómico en el que habitan. Tal vez, sea este condicionante socioeconómico lo que le da más impulso y fuerza para realizar su tarea docente (por supuesto, sabemos que no es nada fácil).

Aún así, Lucio Garmendia con sus ideales y convicciones propias de una pedagogía liberadora se debe enfrentar con profesores derrotistas que creen que todo está perdido, que le dicen: "Bienvenido a la barbarie". Por otra parte, encuentra el apoyo de la profesora Clara (María Merlino) y de la directora Amalia (Rita Cortese), que le cuenta que viene todos los días al colegio, porque cree que vale la pena. ¿Cómo no va a valer la pena?.

Para el suplente, se trata de conducir el deseo del alumnado hacia la literatura, hacia la poesía de nuestro ilustre poeta fallecido Juan Gelman (1930-2014). Sin embargo, se ve envuelto en intrincadas situaciones, la realidad de cada uno de sus alumnos es más compleja de lo que parecía. Uno de sus alumnos (Dylan) será perseguido por vender droga en el colegio y Lucio hará todo lo que esté a su alcance para ayudarle.

54. Nancy, J-L (2013); *El deseo* Creusa Muñoz: Buenos Aires. (P.21)

Ahora bien, retornemos a Jean-Luc Nancy: ¿Qué es el deseo? ¿Qué es aquello que anhelamos? Hay una escena en la que Lucio junto con Clara se dirigen a hablar con los padres de una de sus alumnas que falta a clases por los problemas que ha tenido que enfrentar la escuela con las drogas. Allí encontramos el deseo de un profesor que sin esperar nada a cambio quiere que su alumna no pierda la escolaridad. Tal como reza el eslogan de la película: "Nadie se salva solo". Por otra parte, la alumna se encuentra en su deseo de aprender y participar en las clases como solía hacerlo a menudo.

En conclusión, creemos que este maravilloso filme trata de una reflexión de cómo educar el deseo, de una tarea que se da en conjunto entre un docente y su alumnado. Como expresaba el reconocido pedagogo brasileño, Paulo Freire: "Ninguna pedagogía realmente liberadora puede mantenerse distante de los oprimidos"[55].

El actor argentino Juan Minujín interpreta a Lucio en el filme de Diego Lerman

55 Freire, P. (1998) [1968]; *Pedagogía del oprimido.* Siglo XXI Editores: México. (P.46)

# ¿Qué es la liturgia villera para César González?

Leandro A. Cuellar

La palabra "liturgia" proviene del latín y del griego λειτουργία (leitourguía), que su significado literal es "obra del pueblo". La palabra también se asocia a las ceremonias o cultos que se dan en determinada religión. La liturgia villera es el prácticas estético-políticas que se asocian a las personas humildes, o con pocos recursos. La liturgia villera abre las posibilidades de quienes la practican de sublimar los dolores y frustraciones cotidianas. El villero reconoce su significante de "excluido", o "extranjero".

Aún así, como nos muestra César González: el sufrimiento por la exclusión puede convertirse en arte de denuncia. En Liturgia villera se representan distintas formas de artes: el canto en a cappella del chamamé "Cariñito mío", el rap presente en la cultura juvenil para expresar tanto desamor como denuncia a la policía represora y a los jueces corruptos, el uso de graffiti como el que escribe el personaje: "Más abrazo/ menos balazo", el piano tocado por una niña ¿por qué no?, etc. Estas actividades de culto se inscriben en las villas Fuerte Apache (Ciudadela, Tres de Febrero) y Carlos Gardel (El Palomar).

Hay un cuestionamiento por parte del director a las fuerzas de seguridad en nuestro país ante la represión que deben sufrir los excluidos por el simple hecho de "portación de rostro". De esta manera, se legitima el fascismo en una sociedad impregnada de discriminación y estigmatización hacia el villero.

Para finalizar, como es sabido por todos, nos encontramos en Argentina con una alta crisis inflacionaria. El director a través de un entrevistado reflexiona sobre la cuestión. Al fin y al cabo, son los más humildes los que deben hacer frente como sea a esta situación de angustia económica. Sin embargo, son los más criticados. Estos excluidos reciben los significantes de "planeros" y "vagos". Un marketing mediático-político por excelencia.

Personaje de *Liturgia Villera*

# Epílogo

Leandro A. Cuellar

El amor por el cine, por la filosofía, por la literatura o por las artes en sí, constituyen el mayor logro del mundo humano. En el conflicto pulsional, con aquellas pulsiones de muerte, como le explicaba -en aquellas famosas cartas- Freud a Einstein, debemos ser capaces de dominarlas, esto es, convertir la vorágine de nuestra parte animal en actividades que promuevan a un estadío más seguro y canalizado en el marco de una civilización. En tal sentido, el cine y las artes poseen un carácter sublimatorio.

Como expresaba Antonin Artaud: "Nadie ha escrito, pintado, esculpido, modelado, construido o inventado, excepto para salir del infierno". Es, en cierto modo, una lucha contra lo irremediable. Sufrimos por el carácter enigmático de la naturaleza, no sabemos qué puede pasar, la pandemia nos ha demostrado lo vulnerable que somos y cómo la naturaleza puede actuar de una forma desconocida. No estamos exentos de que una nueva pandemia azote al mundo como lo ha hecho hasta hace poco.

Por otro lado, lo irremediable es propio del carácter finito de la especie humana. No somos ajenos a las enfermedades del cuerpo y a la inexistencia eterna. Tampoco somos indiferentes a las enfermedades del espíritu o a la desesperación, aquella que Kierkegaard ha llamado una enfermedad mortal. ¿Es un mundo sin dios el que nos trae pesares y un sentimiento de tragedia? ¿Existe lo sobrenatural?

Wittgenstein decía que sólo lo sobrenatural es capaz de expresar lo sobrenatural. Me atrevo a decir que esta tarea ha intentado ser llevada a cabo por el realizador polaco Krzysztof Kieslowski en toda su filmografía pero, en especial, en su filme *La doble vida de Verónica* (1991).

Kieslowski es el director que tal vez más hemos realizado foco en nuestros cursos o por fuera de ellos. El que ha sido parte de nuestras

conversaciones cotidianas y que ha constituido siempre un enigma por resolver. Las preguntas que nos invita a hacernos el realizador pólaco son puramente un desborde del Ser, a aquello de lo que pertenece lo sobrenatural, lo eterno, lo incondicionado. La angustia metafísica de Verónica irradia al espectador más católico o más ateo. Mircea Eliade, en uno de sus más famosos textos expresa que el hombre que no es religioso no posee en sí ningún misterio debido a la creencia del comienzo y un fin, es decir, una vida ordinaria que desemboca en la inexistencia. ¿Existe alguien ajeno al misterio de la vida y de la muerte?

Frases como: "Durante toda la vida he tenido la impresión de estar aquí y lejos al mismo tiempo", o "Estoy experimentando una extraña sensación. Siento que no estoy sola en este mundo", configuran un filme puramente del orden de lo sagrado y de lo metafísico.

Tal vez, esta noche en la que escribo sea tan larga e insondable como lo fue (o lo es) el espíritu de Kieslowski. El arte invita a la reflexión sobre las dificultades de la especie humana de llevar una vida plácida o cómodamente a partir del reconocimiento de los lineamientos de las categorías de la enfermedad y de la muerte. El cine, la filosofía, la literatura no evaden la realidad del destino humano, y sin embargo, poseen su carácter redentor.

La angustia de Verónica interpretada magistralmente por Irene Jacob

## Filmes utilizados

- Alien - Ridley Scott
- Aftersun - Charlotte Wells

  Basada en hechos reales - Roman Polanski
- Close - Lukas Dhont
- Decálogo VI o Una película de amor - Krzysztof Kieslowski
- Días de Nietzsche en Turín - Julio Bressane
- Godzilla - Ishiro Honda
- El cabo del miedo - Martin Scorsese
- El capital - Costa-Gavras
- El día que Nietzsche lloró - Pinchas Perry
- El empleo del tiempos - Laurent Cantet
- El increíble hombre menguante - Jack Arnold
- El imperio de la luz - Sam Mendes
- El suplente - Diego Lerman
- Hombre mirando al sudeste - Eliseo Subiela
- Imitación de la vida - Douglas Sirk
- India Song - Marguerite Duras
- Invasión - Hugo Santiago
- La angustia corroe el alma - Rainer Werner Fassbinder
- La soga - Alfred Hitchcock
- Lacombe Lucien - Louis Malle
- La doble vida de Verónica - Krzysztof Kieslowski

- La felicidad - Agnés Varda
- La guerra del cerdo - Leopoldo Torre Nilsson
- Lo que el cielo nos da - Douglas Sirk
- Love - Gaspar Noé
- Love me - Emma Freeman
- Los 400 golpes - Francois Truffaut
- Los espíritus de la isla - Martin McDonagh
- Los pájaros - Alfred Hitchcock
- Magnolia - Paul Thomas Anderson
- Más allá del bien y del mal - Liliana Cavani
- Mi amigo Nietzsche - Fausto Da Silva
- Misántropo - Damián Szifrón
- Portero de noche - Liliana Cavani
- Recursos humanos - Laurent Cantet
- Synecdoche; New York - Charlie Kaufman
- Teorema - Pier Paolo Pasolini
- Tiempos Modernos - Charles Chaplin
- They live - John Carpenter
- Tres colores: Azul - Krzysztof Kieslowski
- Yo, Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, mi hermana y mi hermano - René Al
- Liturgia villera - César González
- El Botón de Nácar - Patricio Guzmán

# El cine en tiempos de angustia

Ensayos, reflexiones y críticas

## Sobre los autores:

### Leandro A. Cuellar

Es impulsor de la escuela de cine Amour du cinéma. Escribe críticas de filmes tanto clásicos como contemporáneos. Ha dictado últimamente cursos en relación al film noir.

### Lautaro Colautti

Se especializa en la obra del pensador francés Michel Foucault. Miembro del staff de profesores de Amour du cinéma. Ha dictado además del curso de Foucault, un taller para la aproximación a Jacques Derrida a través del cine y la literatura en colaboración con Leandro Cuellar.

### Milagros Garciarena

Es la docente literaria de Amour du cinéma. Actualmente vive en España. Se encuentra trabajando en la vinculación entre París era una Fiesta de Ernest Hemingway y Medianoche en París de Woody Allen.

### Juan Velis

Es guionista y crítico de cine. Escribe en diversas plataformas de cine. Es miembro del staff de profesores de Amour du cinéma desde los inicios.